

DISSERTATION

**Kulturhistorische Bedingungen, Begriff,  
Geschichte, Institution und Praxis des  
Experimentellen Theaters in der VR  
China**

Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr.phil)

eingereicht an der Philosophischen Fakultät III

Antje Budde M.A., geb. 30.11.1964 in Perleberg

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr. Hans Meyer

Dekan: Prof. Dr. Hartmut Häußermann

Gutachter:

1. Prof. Dr. Joachim Fiebach
2. Prof. Dr. Roland Felber (†)
3. Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus

eingereicht:	18.06.1999
Datum der Promotion:	20.12.1999
Überarbeitet	15.12.2001

## **Danksagung**

Die vorliegende Dissertation wäre nicht möglich gewesen ohne das Interesse, die Ermunterung und die Unterstützung von Kollegen, Freunden und Familienmitgliedern.

### **Mein Dank gilt:**

Dr. Irmtraud Fessen-Henjes, Prof. Joachim Fiebach, Prof. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Dr. Erhard Ertel, Prof. Roland Felber, Dr. Traute Schölling, Frau Simeng Gasde, Frau Hu Ningrong (胡宁容), Herr Wang Xuehong (王学洪) und Familie, Dr. Wolfram Schlenker und Frau Qiyu Yue-Schlenker

**meinem Inszenierungsteam der Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“**  
(放下你的鞭子-沃伊采克) am Zentralen Experimentiertheater Peking (中央实验话剧院):

Liu Jing (柳菁), Meng Jinghui (孟京辉), Anne McNevin, Guo Tao (郭涛), Wang Hong (王虹), Wu Yujuan (伍宇娟), Ma Shuliang (马书良), Zhao Liang (赵亮), Zhao Huanyu (赵寰宇), Zhao Xiaochuan (赵小川), Tong Shengyuan (童生源), Wang Jianchun (王剑春), Li Ke (李可).

### **meiner Familie:**

Edith Krannich, Dr. Maike Budde, Walburga und Hans-Ludwig Budde

### **den Mitarbeitern folgender Institutionen:**

Seminar für Theaterwissenschaft und Kulturelle Kommunikation der Humboldt-Universität zu Berlin, Zentrales Experimentiertheater für Sprechtheater in Peking 中央实验话剧院 (zhongyang shiyan huaju yuan), ganz besonders den Intendanten Zhao Youliang (赵有亮) und Yang Zongjing (杨宗镜) sowie Frau Tian Yumei (田玉玫), Frau Meng Ruifeng (孟瑞凤), Herrn Li Fazeng (李法曾), Herrn Liu Tiegang (刘铁钢), Zentrale Theaterhochschule Peking 中央戏剧学院 (zhongyang xiju xueyuan), Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), Goethe-Institut Zweigstelle Peking, vor allem Herrn Kahn-Ackermann, Herrn Dr. Kempf sowie Frau Li Jianming (李健鸣), Deutsche Forschungsgemeinschaft (DfG)

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>DANKSAGUNG</b>	<b>2</b>
<b>INHALTSVERZEICHNIS</b>	<b>3</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>8</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>12</b>
<b>ANMERKUNG</b>	<b>14</b>
<b>ZEITTADEL ZUR CHINESISCHEN GESCHICHTE</b>	<b>15</b>
<b>VORWORT</b>	<b>16</b>
<b>1 STANDORTE ODER „DER CHINADISKURS IST EINE MACHTTECHNOLOGIE...“</b>	<b>17</b>
1.1 Aufbrüche. Wirtschaft und Wissenschaft.	18
1.2 Diskurselemente als Waffen: Menschenrechte und Bürgerliche Gesellschaft	23
1.2.1 Menschenrechte und „civil society“: Westliche Projektionen auf China	26
1.2.2 Menschenrechte und Kulturaustausch	33
<b>2 入国问禁 (RU GUO WEN JIN) KOMMT MAN IN EIN FREMDES LAND, FRAGT MAN NACH VER- UND GEBOTEN</b>	<b>39</b>
2.1 Leib versus Körper - die Macht der sozialen Geste	39
2.2 Die Theatralität des Sozialverhaltens und das interpersonale Verhältnis Lehrer – Schüler	44
2.2.1 Interviews - Lehrer und Schüler	53
2.2.2 Die Theatralität des Lern- und Erziehungskonzepts und das Interpersonale Verhältnis Lehrer – Schüler	64
2.3 Menschenfresserei und Einverleibung - Was sich ändert und was bleibt.	92
2.3.1 Über Techniken des Gefühlsausdrucks - Das Weinen	93
2.3.2 Die Spezifik chinesischer Romantik als Kategorie und Darstellungspraxis	98
2.3.3 Romantik und sozialer Protest	103
2.3.4 Regieanweisungen und die Tradition des Epischen. ZEIGEN von Gefühlen	107
2.3.5 Menschenfresserei und Einverleibung - Neue Kleider, neue Leute?	117
2.4 Interviews - Chinesische Wege zum Theater	137

2.4.1	Wang Jingpeng (王镜鹏) und Diao Haiming (刁海明)	138
2.4.2	Li Ke 李可	144
2.4.3	Zhang Hui 张慧	148
2.4.4	She Nannan 余南南 und Sun Hao 孙皓	152
2.4.5	Guo Tao 郭涛	156
2.4.6	Meng Jinghui 孟京辉	160
2.4.7	Wu Yujuan 伍宇娟	163
2.4.8	Wu Xiaojiang 误晓江	166
2.4.9	Wang Hong 王虹	171
2.4.10	Ma Shuliang 马书良	173
2.4.11	Song Ge 宋戈	175
2.4.12	Xue Dianjie 薛殿杰	180
<b>3</b>	<b>BEGRIFF, GESCHICHTE UND FUNKTION DES CHINESISCHEN THEATERS</b>	<b>183</b>
3.1	Puppen, Tod und Fremde	183
3.2	Zum Begriff des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert	190
3.3	乐 Zur Funktion der chinesischen Theatralität - Das Formproblem oder ein genialer Fall von angewandter Physik.	195
3.3.1	Signifikante Form - Die musikalische Ästhetik der chinesischen Kunst	199
3.3.2	Klänge und Töne. Die Physik des Schönen - Energie (qi). 气	202
3.3.3	Musik und Herrschaft. EINKlang und HÖRigkeit. Konfuzius' Musikverständnis	206
3.4	Zur Funktion des chinesischen Theaters	239
3.4.1	Ur-Sprünge	242
3.4.2	Volkskunst und Herrschaftskunst - Das Performative im Hoheitsstreit der Mächte	246
3.4.3	Das Geschlechterproblem	250
3.4.4	Narren. Die Entstehung des professionellen Schauspielers als Vorboten des Staatsschauspielers	260
3.4.5	Das Autorenproblem im alten China	287
3.4.6	Volkskunst und Amateurtheater	291
<b>4</b>	<b>INNOVATIONSMUSTER. FALLBEISPIEL STRAßENTHEATER (JIETOUXI 街头戏)</b>	<b>320</b>
4.1	“放下你的鞭子 - Leg deine Peitsche nieder“	320
4.2	Patchworkgenese als inner- und interkulturelle Innovationsstrategie und Experimentiermethode	322
4.3	Ein Stück, kein Autor, viele Autoren, ein Autor - Autorenkollektiv	323



<b>4.4</b>	<b>Spurenelement Mignon: Tian Han, Goethe und das Land, wo die Zitronen blühen</b>	<b>325</b>
4.4.1	„Wilhelm Meisters theatralische Sendung“	325
4.4.2	Goethes Mignon und Überlegungen zur Musikalität von Theater	328
<b>4.5</b>	<b>眉娘 Meiniang, 迷娘 Miniang und 香姐 Xiangjie: Die chinesische Mignon</b>	<b>334</b>
4.5.1	章民 Zhang Min - Der erste Regisseur von „Leg deine Peitsche nieder“	346
4.5.2	PPP - Populärstrategien Patriotismus Propaganda: Elemente des Volkstheaters und das „Lied vom 18. September“	352
<b>5</b>	<b>„LEG DEINE PEITSCHEN NIEDER - WOYZECK“ - 放下你的鞭子 - 沃伊采克. EIN DEUTSCH-CHINESISCHES THEATEREXPERIMENT 1995</b>	<b>365</b>
<b>5.1</b>	<b>Dramaturgische Überlegungen</b>	<b>367</b>
5.1.1	Dramaturgieidee und Collageprinzipien	372
<b>5.2</b>	<b>Chronologie der Ereignisse</b>	<b>374</b>
5.2.1	Besetzungsliste der Inszenierung	384
<b>6</b>	<b>ZUM BEGRIFF DES EXPERIMENTELLEN THEATERS IN DER VR CHINA</b>	<b>385</b>
<b>6.1</b>	<b>Verschiebungsarbeit - Die Richtung der Avantgarden</b>	<b>385</b>
<b>6.2</b>	<b>Der Begriff des Experiments im Westen</b>	<b>390</b>
6.2.1	Wie kommt der Begriff des Experiments ins westliche Theater?	395
6.2.2	„Don't imitate. Innovate!“	398
<b>6.3</b>	<b>Zu Begriffen des experimentellen Theaters in der VR China</b>	<b>400</b>
6.3.1	Freies Theater - Ziyou xiju 自由戏剧 und Amateurtheater - Aimeixi 爱美戏剧	404
6.3.2	Theaterversuche - xiju tansuo 戏剧探索	412
6.3.3	Experimentelles Theater - shiyan xiju. 实验戏剧	420
6.3.4	Kleines Theater bzw. Studiotheater - xiao juchang xi 小剧场戏	426
6.3.5	Avantgarde-Theater qianwei xiju 前卫戏剧	435
6.3.6	Aktionskunst - xingwei yishu 行为艺术	437
<b>7</b>	<b>GESCHICHTE DES ZENTRALEN EXPERIMENTIERTHEATERS FÜR SPRECHTHEATER ZHONGYANG SHIYAN HUAJU YUAN 中央实验话剧院</b>	<b>441</b>
<b>7.1</b>	<b>Die Zentrale Theaterhochschule in Peking (zhongyang xiju xueyuan 中央戏剧学院)</b>	<b>441</b>
<b>7.2</b>	<b>Das Experimentiertheater der Zentralen Theaterhochschule. (zhongyang xiju xueyuan shiyan huaaju yuan) 中央戏剧学院实验话剧院</b>	<b>446</b>
7.2.1	Gründungskonzeption und Spielplanung in den 1950er Jahren	447
7.2.2	Sun Weishi 孙维世 - Regisseurin, Übersetzerin, Künstlerische Leiterin	452

<b>7.3</b>	<b>Zentrales Experimentiertheater für Sprechtheater. (Zhongyang shiyan huaju yuan)</b>	
	中央实验话剧院	<b>461</b>
7.3.1	Von der Gründung des Zentralen Experimentiertheaters 1962 bis zu seiner ersten doppelten Auflösung 1966 und 1973	461
7.3.2	1978 und 1979. Künstlerische Explosionen	465
7.3.3	1980-1989. Komödien und Innovationen.	467
7.3.4	1990 bis zum offenen Ende. Kunst, Kommerz und Globalisierung	473
7.3.5	Komödien (喜剧, xiju), Kurzstücke (小品, xiaopin) und Kleines Theater (小剧场戏, xiaojuchangxi) am Zentralen Experimentiertheater	480
7.3.6	Spielplanstatistik unter dem Aspekt der Internationalität	482
7.3.7	Finanzierungsmodelle der 1990er Jahre	485
7.3.8	Organisationsstruktur des Zentralen Experimentiertheaters in Peking	486
7.3.9	Shootingstar Meng Jinghui (孟京辉) - Eine Chronik	490
<b>7.4</b>	<b>Interviews – Über Theaterexperimente</b>	<b>496</b>
7.4.1	Song Ge 宋戈	496
7.4.2	Guo Tao 郭涛	497
7.4.3	Wu Xiaojiang 误晓江	501
7.4.4	Meng Jinghui 孟京辉	505
7.4.5	She Nannan 余南南 und Sun Hao 孙皓	509
<b>8</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>512</b>
<b>8.1</b>	<b>Zur Konzeption</b>	<b>512</b>
<b>8.2</b>	<b>Zu methodischen Fragen</b>	<b>514</b>
<b>8.3</b>	<b>Über den Zusammenhang von Sozialpraktiken kultureller Kommunikation und Theater</b>	<b>515</b>
<b>8.4</b>	<b>Zur Spezifik der chinesischen Theatergeschichte im Zusammenhang mit der Entstehung des experimentellen Theaters/ Sprechtheaters</b>	<b>518</b>
<b>8.5</b>	<b>Zur Spezifik des chinesischen experimentellen Theaters</b>	<b>519</b>
	<b>ANHANG</b>	<b>522</b>
	Leg deine Peitsche nieder (1936)	522
	Woyzeck-Fragment (Inszenierungsmanuskript)	533
	<b>DEUTSCHSPRACHIGE LITERATUR</b>	<b>550</b>
	<b>ENGLISCHSPRACHIGE LITERATUR</b>	<b>557</b>
	<b>CHINESISCHSPRACHIGE LITERATUR</b>	<b>559</b>

**ABBILDUNGSNACHWEIS**

**565**

**EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG**

**567**

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Zhao Liang und Antje Budde als Erzähler/Clowns in „Woyzeck“(1995) .....	11
Abb. 2: Die Autorin 1991 an der Theater-hochschule im Kostümunterricht.....	11
Abb. 3: Unterricht im Maskenmalen. Die Autorin jeweils rechts im Bild. 1991.....	40
Abb. 4: zwei meiner Lehrer an der Pekinger Theaterhochschule .....	42
Abb. 5: Eingang zur Theaterhochschule in Peking (li.) Bewegungsunterricht für traditionelles Theater (re.).....	48
Abb. 6: Prof. Xu Xiang. Peking 1991.....	54
Abb. 7: Zhang Hui 1995 .....	57
Abb. 8: Li Ke in Peking 1994 .....	59
Abb. 9: Notenbeispiel aus der Inszenierung “Sturmlied” Zentrales Experimentiertheater 1979 .....	65
Abb. 10: Unterricht im Er Hu-Spielen (li.) und Gesangsunterricht (re.) .....	65
Abb. 11: Foyer des neues Schulgebäudes.....	93
Abb. 12: Spielszenen des „Kirschgarten“ im Foyer der Hochschule 1994.....	94
Abb. 13: Spielszenen „Kirschgarten“ im Hof der Theaterhochschule 1994.....	95
Abb. 14: Mitwirkende der „Kirschgarten“-Inszenierung. Peking 1994.....	96
Abb. 15: She Nannan (vorn) und Sun Hao als Nonne und Mönch in „Sifan – Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ (Regie: Meng Jinghui, 1993).....	152
Abb. 16: She Nannan (vorn) in „Sifan“ (1993) .....	153
Abb. 17: Guo Tao probt die Rolle des Estragon in „Warten auf Godot“. 1991.....	157
Abb. 18: Guo Tao (links) als Estragon beim Gastspiel in Berlin. 1993.....	157
Abb. 19: Guo Tao als Woyzeck. Peking 1995. (Regie: Antje Budde, Meng Jinghui).....	158
Abb. 20: Meng (rechts) und die Autorin nach der Premiere von „Warten auf Godot“ 1991 in Peking. ....	160
Abb. 21: Wu Yujian als Xiangjie in “Leg deine Peitsche nieder”, Peking 1995.....	163
Abb. 22: Wu Yujuan als Marie in “Woyzeck” Peking 1995 .....	164
Abb. 23: “Der Volksfeind” von Henrik Ibsen. Peking 1996. Regie: Wu Xiaojiang.....	168
Abb. 24: “Der verrückte Neujahrzug” Regie: Wu Xiaojiang. Peking 1993.....	169
Abb. 25: Wang Hong als Pferd in “Woyzeck”, Peking 1995. ....	171
Abb. 26: Wang Hong (links) als Doktor in “Woyzeck”, Peking 1995. ....	172
Abb. 27: Ma Shuliang als Hauptmann (rechts) in “Woyzeck”. Peking 1995.....	174

Abb. 28: Ma Shuliang als Entrepreneur in “Leg deine Peitsche nieder” (links) und als Hauptmann in “Woyzeck” (rechts). Peking 1995 .....	175
Abb. 29: Song Ge 1995.....	175
Abb. 30: Song Ge in “Der verrückte Neujahrszug” 1993 (Regie: Wu Xiaojiang) .....	178
Abb. 31: Xue Dianjie. 1995 Peking. ....	182
Abb. 32: Zeichengenese für “Geist” (gui) .....	186
Abb. 33: hölzerne Puppen.....	187
Abb. 34: Die Autorin mit weiblicher Schminkmaske.....	188
Abb. 35: Die Autorin mit männlichen Schminkmasken .....	189
Abb. 36: Von Mao Zedong geschriebene Kalligrafie des Namens der Zentralen Hochschule in Peking .....	248
Abb. 37: Von Zhu De geschriebene Kalligrafie des Namens des Zentralen Experimentiertheaters Peking.....	248
Abb. 38: Genese des Schriftzeichens wen 文 .....	249
Abb. 39: Kampfspiele .....	267
Abb. 40: chinesische Clownsmasken.....	274
Abb. 41: Bühnenbildner Liu Qing bzw. Liu Jing 1995.....	289
Abb. 42: Genese des Zeichens Wu .....	295
Abb. 43: Motiv des Mundes als x-förmige Grundform .....	296
Abb. 44: Das Schriftzeichen für “Tanz” .....	297
Abb. 45: Genese des Schriftzeichens für “Tanz” .....	297
Abb. 46: Tian Han 1933.....	307
Abb. 47: “Leg deine Peitsche nieder” Peking 1995.....	368
Abb. 48: Leg deine Peitsche nieder. Peking 1995. ....	368
Abb. 49: “Woyzeck” Peking 1995.....	369
Abb. 50: “Woyzeck” Peking 1995.....	370
Abb. 51: “Woyzeck” Peking 1995.....	371
Abb. 52: Improvisationstraining Bewegung und Bilder 1995 .....	377
Abb. 53: Konzeptionsbesprechung 1995 .....	378
Abb. 54: Krisensitzung 1995 .....	380
Abb. 55: Auswertungsgespräch (Meng Jinghui, oben links. Autorin oben rechts; Wu Yujuan Mitte links, Guo Tao Mitte, 2.v.l., Wang Hong Mitte rechts, Lin Kehuan unten links, Ye Tingfang unten/ 2.v.l.. Xue Dianjie unten rechts).....	382

Abb. 56: “Kahle Sängerin” 1990. (Regie: Meng Jinghui) .....	405
Abb. 57: “Warten auf Godot” Peking 1991 (Regie: Meng Jinghui) .....	405
Abb. 58: Mou Sen am 11.12.1990 in der Zentralen Theaterhochschule Peking.....	407
Abb. 59: “Das andere Ufer“ (bi an) 24.6.1993. Filmakademie Peking (Regie: Mou Sen).....	408
Abb. 60: Lei Zhen in „Das Hospital“ Dresden 1996. ....	409
Abb. 61: Programmheft „Things related to Aids“ 1994 .....	411
Abb. 62: Liu Shugang 1995 .....	415
Abb. 63: “Fünfzehn Scheidungsfälle – Eine Analyse” .....	415
Abb. 64: ”Ein Toter besucht die Lebenden” .....	416
Abb. 65: Xu Xiaozhong .....	417
Abb. 66: „Warnsignal“ .....	429
Abb. 67: “Unterwegs” .....	430
Abb. 68: “Die Katze, die ein Mensch sein wollte” .....	431
Abb. 69: „Unterwegs“ .....	433
Abb. 70: Zhu Ming 朱冥 .....	440
Abb. 71: Sun Weishi in ihrem Arbeitszimmer (links). Sun mit ihren Adoptiveltern Deng Yingchao und Zhou Enlai (rechts) .....	452
Abb. 72: Schriftzeichen für “Komödie/ Komik” .....	480
Abb. 73: “Ich liebe xxx” Premiere 1994 (Regie: Meng Jinghui).....	493
Abb. 74: Zentrales Experimentiertheater im Wandel seiner Architektur.....	495

## Motto

... und wer mißtraut dem, was ihm vertraut ist? Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhafte erscheinen könnte, müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen...

(Bertolt Brecht. Kleines Organon für das Theater. § 44)



**Abb. 1: Zhao Liang und Antje Budde als Erzähler/Clowns in „Woyzeck“(1995)**

Mich fragte einmal ein Gast und sprach zu mir: „Warum ist das Neunte Buch der Meisterwerke denn überhaupt geschrieben worden?“ Ich sagte: „Um wundersame Erzählungen nachzuahmen, ist es geschrieben.“ Der Gast sagte: „Wundersame Erzählungen sagt Ihr. Erzählt es denn Dinge, die es gibt, oder erzählt es Dinge, die es nicht gibt?“ Ich sagte: „Gibt es Mögliches zu erzählen, so kann man es als möglich erzählen. Ist aber Unmögliches zu erzählen, so kann man es doch ebenfalls erzählen als Nichtmögliches. ... Wo in der Welt gibt es denn jemanden, den man als Sun Wukong bezeichnen kann? Wieso hätte dann also die ‚Pilgerfahrt nach dem Westen‘ erzählt und geschrieben werden können? – Und jene anderen Geschichten, nämlich: ‚Der schreckhafte Traum‘ und ‚Die Grasbrücke‘ im Drama

‚Das Westzimmer‘, die ‚Rückkehr der Seele‘ und die ‚Vereinigung des Paares‘ im ‚Päonientempel‘, die ‚Bettelfahrt‘ und das ‚Suchen nach dem Gatten‘ im Drama ‚Die Laute‘, ‚Die Abkehr vom Bösen‘ und ‚Die Rückkehr zur Wahrheit‘ in ‚Die Räuber vom Liangshan‘ – sind das nicht alles Erzählungen von der unwirklichen Art? ...Nicht nur bedarf es nicht einer wirklichen Sache,



**Abb. 2: Die Autorin 1991 an der Theaterhochschule im Kostümunterricht.**

sondern es braucht schließlich nicht einmal ein wirklicher Mensch vorhanden zu sein. Sogenannte Schlösser und Zimmer in der Luft oder drei Berge im äußeren Meer, die sind auf einmal da und auf einmal nicht mehr da. ... In allem aber wird Unwirkliches zur Wirklichkeit und Wirkliches zu Nichtwirklichem. ... Warum also bemängelt Ihr allein dies und fraget nach einer Begründung?“ Der Befragte stimmte zu und zog sich zurück. Dann schrieb ich das Gesagte in dies Buch, um als Vorrede zu dienen.

Datum: Kang Xi, Jahr Geng-Zi (1720).  
Geschrieben von: Huang Yue vom Stamme Qi Fei.“

(aus: *Zhong Kui. Bezwingen der Teufel. - Altchinesisches Volksbuch.* Leipzig, Weimar 1987)

## Abstract

The starting point of this paper was both to describe the theatre-historical phenomenon of Chinese experimental theatre in a comparative way, as the result of the encounter of two culture-historical lines differing very much (China/Europe) and to put it in its proper historic context and thus to explain from its context. The power-political context of intercultural encounters is dealt with.

The question arises whether one would be able to watch China at all “sitting on a transcendental hill”. You are constantly facing the question from which perspective you can achieve adequate results when researching/ investigating foreign cultures. Should you maintain your (external) observer status or should you recognise that your own presence at the site involves the observer what he watches or should you consciously give up the anyhow fictitious status of objectivity. While staging “Put down your whip - Woyzeck” (放下你的鞭子 - 沃伊采克) in Beijing at the State theatre called Central Experimental Theatre (中央实验话剧院) I could experience both artistic and every-day communication, without which this paper would and could never have been written.

The Chinese culture has developed writing systems and a written culture early on in history. Nevertheless, my study has shown, that instruction (learner and teacher behaviour), performing arts and social communication have been highly influenced by the oral tradition of communication throughout the centuries. The aspect of corporality in instruction is essential. The teacher's incorporated knowledge is transferred to the student's body through permanent exercise and repetition/revision. The student (worldly, religious and artistic spheres) is taught HOW to do the exercise but not necessarily WHY because part of this thinking is the idea that the awareness of the meaning of the skill comes to the student through his body. This implies that it is a characteristic feature of oral instruction/information stresses repetition rather than innovation. This line of tradition has always been efficient for the Chinese spoken drama, even today. Innovation in a Chinese context means chiefly innovation of detail based on a model given. The Chinese society developed a rich variety of tools of theatrical communication. Due to the social structure and a well-developed relational thinking the cultural communicators have “shifting identities” as Jo Riley stated it in terms of the performers in the Chinese traditional music theatre. Rosemarie Juttka-Reisser confirmed an adequate phenomenon for the practice of switching social roles in processes of socio-cultural communication and interaction. “Shifting identities” means that communicators are capable of spontaneously and quickly responding to new communication contexts through adequate performative sets of instruments. This has an impact on the performance of roles in Chinese theatre. Therefore the Brechtian term of alienation, for instance, can not or only partly be applied to Chinese theatre. Thus, the Brechtian theory of alienation is not derived from Chinese theatre but rather projected to it.

Linked to the concept of incorporation of knowledge is a specific image of incorporation of knowledge including the non-Chinese one. Up to the 1990s the metaphor of digestion had been used again and again. The principle of incorporation which is closely connected with ancestor cults underwent fundamental criticism at least once. Curiously enough, this happened after the incorporation of Western knowledge, in particular of the idea of progress and evolution/revolution. Lu Xun coined the metaphor of cannibalism. This relates to the traditional incorpo-



ration of the so-called “feudal” knowledge based in the Chinese culture which has been understood as inferior to the West. Since then there has been “progressive” and “reactionary” digestion; discourse about cultural identity, about renewal and preservation of Chinese values has always been trying to re-determine what is useful or useless respectively.

The appearance and existence of the Chinese experimental theatre can not be explained without it being embedded in the line of Chinese (theatre)history. Patterns of acquisition in terms of the perception of new stimuli from other/foreign cultures have developed a traditional logic which can only be recognized and categorized if you have a deeper understanding of the historic condition and the whole framework of theatre in China. Therefore I dealt with this historical line in detail. The experimental theatre in China continues this line to a certain extend. This results in the Chinese spoken theatre being “a kind of Beijing opera with a different approach” but not a bourgeois Western spoken drama with a Chinese touch.

Throughout its history the Chinese theatre has always readily absorbed intercultural stimuli. So you can say that these processes of interaction have contributed to contemporary Chinese theatre. Thus you can regard the integration of Western theatre styles including the development of the experimental theatre a highly traditional strategy for encountering and dealing with the foreign element. This strategy is not an expression of modernity only but mainly of tradition. Chinese theatre history was not particularly interested in the authenticity of the adopted foreign material but in its application within the Chinese context. This has led to the conclusion that there cannot be any “wrong“ perception of the Western theatre in China but only a *Chinese*. The experimental approach to new forms within the Chinese theatre culture has been used all the time. The Chinese experimental practice has indeed been linked with integrating, ornamenting and trying out resulting in a kind of patchwork. In contrast to the Western term of experiments this practice does not depend on abstract hypotheses and proofs systematically shown. This is partly due to Western sciences focussing on mathematics while Chinese sciences were concentrating on dealing with problems of relations (physics). Therefore they (have) preferred empirical observation to mathematical analysis in order to achieve new knowledge. In contrast, the experimental Chinese theatre in the 20<sup>th</sup> century, reflects a new quality in their approach to theatre which, for the first time, attempts to use concepts like in the Western theatre. The reason for this new approach resulted from the fact that for the first time in its history Chinese culture as an Asian high culture was faced with a serious hegemonially operating enemy that questioned the quality of the Chinese culture as a whole through its economic and military potential. The Chinese intellectual elite was forced to respond to the Western threat by using Western methods (including spoken drama) in order to survive: using a Western means to a Chinese end. These specific historical circumstances and power relations have led to different directions of avant-garde theatre movements in China and the West in the early 20<sup>th</sup> century. Western and Chinese theatre artists went opposite ways: while the former initiated the Re-theatralisation in their criticism of the bourgeois theatre concept and of industrialisation; the latter focused on De-theatralisation which had become a new concept, that of realism/naturalism. The new experiences of the time could no longer be expressed in their folktales and historical analogies of the traditional Chinese theatre and its stylised theatricality. Amateurs (in particular students of big cities) were the first to invent the various categories of a Chinese “experimental” theatre and later transformed its status into a professional one. Apart from

cultural influences of Western (including Japan) imperialism China faced the same problems with the Soviet cultural imperialism. The Soviet cultural policy favoured Stanislavsky's concept. This idea became the basis of a new Chinese national theatre which was to develop after the formation of the People's Republic of China in 1949. Since the 1980s it has increasingly been criticised. In addition other Western concepts have attracted attention including concepts of the Western historical avant-garde, the theatre of the absurd and post-modern theatre. Since the 1990s two major tendencies of modern Chinese theatre can be stated. On the one hand, the theatre is subject to rigid tendencies of commercialisation (which means that the state cut the subsidies), on the other hand, the theatre is confronted with a variety of new entertainment media (TV, cinema, karaoke, shows etc.) which make it remember its specific opportunities of theatrical expression (now including traditional Chinese theatre forms). At the moment a new heated debate about the term and the content of experimental theatre is going on.

**Keywords:**

experimental theatre  
avantgarde  
theatre in china  
theatre in the 20th century

**Anmerkung**

Chinesische Namen:

Im *Chinesischen* werden *erst* die Nach- und *dann* die Vornamen genannt.

**Beispiel:**

**Mao Zedong**    *Mao*: Nachname            *Zedong*: Vorname

**Zhou Enlai**    *Zhou*: Nachname            *Enlai*: Vorname

Im *Deutschen* müßte man also schreiben: Zedong Mao oder Enlai Zhou. Das ist aber allgemein unüblich. Deshalb wird *im laufenden Text* die *chinesische* Reihenfolge der Namensnennung beibehalten.

Bei *Literaturangaben* allerdings, wird wie im laufenden Text die Reihenfolge: Nachname, Vorname eingehalten, aber von den Satzzeichen her wie die deutschen Namen bei Literaturangaben angegeben:

**Beispiel:**

Mao, Zedong ; Fiebach, Joachim

lateinische Umschrift chinesischer Namen:

In vielen älteren Publikationen hatte sich die standardisierte Lateinumschrift *Pinyin* noch nicht durchgesetzt. Daher gibt es die verschiedensten Schreibweisen chinesischer Namen, die aber *dieselbe* Person meinen.

Beispiel: Mao Zedong (Pinyin) oder Mao Tse-Tung  
 Jiang Jieshi (Pinyin) oder Tschiang Kai-shek  
 Lu Xun (Pinyin) oder Lu Ssün

## Zeittafel zur chinesischen Geschichte

DYNASTIE		PERIODE	nicht han-chinesische Stämme
Xia-Dynastie		21.-16.Jh. v.u.Z.	
Shang-Dynastie		16.-11.Jh. v.u.Z.	
Zhou-Dynastie	Westliche Zhou	11.Jh.-711 v.u.Z.	
	Östliche Zhou	770-256 v.u.Z.	
Frühlings- u. Herbstperiode		770-476 v.u.Z.	
Streitende Reiche		475-221 v.u.Z.	
Qin-Dynastie		221-207 v.u.Z.	
Han-Dynastie	Westliche Han	206 v.u.Z. - 24	
	Östliche Han	25-220	
Drei Reiche	Wei	220-265	
	Shu Han	221-263	
	Wu	222-280	
Jin-Dynastie	Westliche	265-316	
	Östliche	317-420	
Südliche Dynastien	Song	420-479	
	Qi	479-502	
	Liang	502-557	
	Chen	557-589	
Nördliche Dynastien	Nördliche Wei	386-534	Tuoba bzw. Tabgac bzw. verschiedene nomadische bzw. sinisierte Stämme
	Östliche Wei	534-550	
	Nördliche Qi	550-577	
	Westliche Wei	535-556	
	Nördliche Zhou	557-581	
Sui-Dynastie		581-618	
Tang-Dynastie		618-907	
Die Fünf Dynastien	Spätere Liang	907-923	
	Spätere Tang	923-936	
	Spätere Qin	936-946	
	Spätere Han	947-950	
	Spätere Zhou	951-960	
Song-Dynastie	Nördliche Song	960-1127	
	Südliche Song	1127-1279	
Liao-Dynastie		916-1125	Kitan
Jin-Dynastie		1115-1234	Dschurdschen bzw. Mandschuren
Yuan-Dynastie		1271-1368	Mongolen
Ming-Dynastie		1368-1644	
Qing-Dynastie		1644-1911	Mandschuren
Republik China		1912-1949	
VR China		seit 1949	

(Angaben nach: *Deutsch-Chinesisches (Pinyin) Wörterbuch*. Düsseldorf 1987. S.243 ff./ Gernet, Jacques: *Die chinesische Welt*. Frankfurt/M. 1979)

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit versucht, sich dem Begriff, der Geschichte, der Institution und der Praxis des experimentellen Theaters in der VR China auf komplexe Weise zu nähern. Sie versucht gleichzeitig eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage, welcher Art der Blick oder die Perspektive auf den o.g. Untersuchungsgegenstand sein könnte, um Bewertungen und Beschreibungen dahingehend zu relativieren, dass man die Standards des Eigenen nicht unreflektiert zur Grundlage für die Bewertung des Fremden heranzieht.

Es ergaben sich neue Einsichten, nachdem ich - auch aus Misstrauen in meine eigene Arbeit - die praktische Auseinandersetzung mit dem chinesischen Theater suchte. Diese Praxis war von dem Anliegen bestimmt, mehr von chinesischer Seite zu erfahren, wie sie sich selbst sieht, darstellt und bestimmte Probleme diskutiert. Dabei ist das grundlegende Dilemma interkultureller Kommunikation deutlich geworden, welches darin besteht, dass zwei unterschiedlich kulturell und historisch geprägte, sozialisierte Seiten die Sprache ihrer Kommunikation erst erfinden müssen. Die Landessprache zu beherrschen, reicht dabei nicht aus. Man muss auch kulturell zu kommunizieren lernen. Beide Seiten gehen in dieser Kommunikation von Grundlagen, von Fremd- und Selbstbildern aus, die oft nicht oder nur z.T. gerechtfertigt sind. Wir machen uns unsere Bilder von der Welt, ohne uns gegenseitig zu fragen, was wir davon halten. Erst in der praktischen Arbeit offenbaren sich Differenzen, von denen man nichts ahnte oder die man woanders vermutete. Es gibt kein voraussetzungsloses Wissen. Wer sich harmonisierenden Gedanken an den Universalismus der (Theater-)Kunst und allgemeinemenschlicher Grundlagen gesellschaftlicher Praxis hingibt (in der Regel, indem er seine eigenen Wertesysteme zugrunde legt), wird enttäuscht werden, sobald diese Vorstellungen auf eine konkrete Praxis treffen. Schon bald erfährt man, dass man nicht unbedingt findet, was man sucht und dass das Gesuchte vielleicht gar nicht so wichtig war, wie das, was man fand. Die Relationen verschieben sich unmerklich aber nachdrücklich. Das wird in keinem Augenblick so deutlich wie in dem der Rückkehr aus der Fremde ins vermeintlich Vertraute, Eigene. Nun muss man eine Sprache erfinden, um der Differenz der Erfahrung erneut, aus einer anderen Richtung, Ausdruck verleihen zu können.

Für meine Forschungsarbeit standen folgende Fragestellungen im Vordergrund:

1. Wie gestaltet sich traditionell die Geschichte der Theaterinnovationen und –experimente in China?
2. Was bedeutet der Begriff des „experimentellen Theaters“ im chinesischen Kontext?
3. Welche Wandlungen erfuhr er im Laufe der modernen chinesischen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts in Bezug auf seine historischen Grundlagen?
4. Lässt sich diese Begriffgenese anhand der Geschichte eines konkreten Theaters, seiner Produktionsweise und seines Spielplans erläutern?
5. Lässt sich experimentell an einer konkreten Inszenierung herausfinden, inwiefern eine Theaterinstitution/ staatliches Theater, sein Verwaltungsapparat und sein künstlerisches Ensemble in der Gegenwart mit einem Theaterexperiment umgehen?

In diesen inhaltlichen Fragestellungen ist bereits eine Reihe methodischer Überlegungen enthalten. Methodisch wollte ich auf mehreren Ebenen arbeiten.

6. Es waren theaterhistorische Studien zu betreiben, die die Geschichte des modernen chinesischen Theaters von ihren Anfangsgründen her in ihren historischen Konfigurationen und Funktionen, in der ihr eigenen Logik begreiflich machen.
7. Es musste ein konkretes chinesisches Theater gefunden werden, dessen Geschichte und Vorgeschichte zeitlich relevant genug ist, um anhand dessen einen relevanten Entwicklungszeitraum erforschen zu können.
8. Dieses spezifische Theater musste davon überzeugt werden, eine eigens konzipierte Inszenierung mitzutragen.

Ich wollte also methodisch auf der Ebene theaterwissenschaftlicher Kategorien, zweitens auf der Ebene der theatergeschichtlichen Forschung in bezug auf ein Genre (experimentelles Sprechtheater) als auch in bezug auf eine Institution arbeiten. Die dritte Ebene schließlich war die der künstlerischen Produktion. Für mich unterscheiden sich Theatertheorie und Theaterpraxis (die nichts anderes ist als Theatergeschichte) nur graduell. Beide sind Komplizen, die mit unterschiedlichen Prioritäten immer ähnliche Fragen stellen: Was ist Theater? Was ist theatrale Kommunikation? Unter welchen Umständen kommt sie zustande? Was hat sie zu erzählen? Unter welchen historischen und kulturellen Bedingungen verändern sich Inhalte, Formen, symbolische Wertigkeiten und Bezeichnungen für den umfassenderen Begriff darstellender Künste im Gefüge kultureller Darstellungen? Wie bringe ich ein auf bestimmte Weise kulturell konditioniertes Publikum dazu, die darstellenden Künste als einen/ ihren Ort der Kommunikation, der Unterhaltung und der symbolischen Auseinandersetzung anzunehmen?

## **1 Standorte oder „Der Chinadiskurs ist eine Machttechnologie...“<sup>1</sup>**

„Zugleich aber bewegen wir uns bei weitem nicht nur in einer Welt symbolischer Tätigkeiten oder des referenzlosen Kreisens Baudrillardscher Simulakren. Und schon gar nicht verläuft Geschichte allein in den Konstruktionen der Diskurse, wie unsere intellektuellen Spiele nicht selten nahelegen. Es gibt andere fundamentale Realitäten, die die Bewegungen dieser Welt entscheidend prägen.“<sup>2</sup>

Auf den folgenden Seiten soll der Frage nachgegangen werden, wovon von deutscher Seite der Chinadiskurs bestimmt wird, inwiefern es praktikable Konzepte gibt und ob der deutsch-chinesische Kulturaustausch von solchen Konzepten in seiner Praxis partizipiert. Es soll untersucht werden, ob wir uns der Herausforderungen und der zu erwerbenden professionellen Kompetenzen interkultureller Kommunikation bewusst sind. Diese Untersuchung ist für die vorliegende Arbeit deshalb von Belang, weil es von dem allgemeinen Wissensstand, der kulturellen Offenheit (der tatsächlichen, nicht der eingebildeten) und insbesondere des

---

<sup>1</sup> Mühlhahn, Klaus: „Meta-Sinologie - Theoretische Überlegungen zu den Grundlagen interkulturellen Verstehens.“ In: *Newsletter. Frauen und China*. Nr.5. Berlin Juli 1993. S.8

<sup>2</sup> Fiebach, Joachim: „Theaterstudien als Cultural Studies.“ In: *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. September 1996/27. S.5

Interesses, sich auf etwas nicht Vertrautes relativ unverstellt einzulassen abhängen wird, inwiefern die Geschichte des experimentellen Theaters in China bei uns überhaupt rezipiert werden kann.

## 1.1 Aufbrüche. Wirtschaft und Wissenschaft.

Im Jahr 1997 gab das „Asia Committee of the European Science Foundation“ in Strasbourg ein Strategiepapier seiner Vision der Asienstudien für das 21. Jahrhundert heraus, in dem Forschung und Bildung in bezug auf das Verhältnis zwischen Asien und Europa auf einem europäischen Level gefordert wurden. Das Papier mahnte gesellschaftliche und somit Praxisrelevanz bei denjenigen Sozial- und Geisteswissenschaften an, die sich vornehmlich mit Asien beschäftigen. Eine engere Verbindung zwischen Wissenschaft und Politik wurde angestrebt, wobei beide Seiten zur Optimierung ihrer Kommunikation gewisse Veränderungen ihrer bisherigen Haltungen vornehmen müssten. Es ginge um eine friedliche und fruchtbare Partnerschaft zwischen Asien und Europa. Das sei im Interesse aller: der Universitäten, der Politik, der Ökonomie und der Industrie.

Den Hintergrund für diese Überlegungen bildeten fundamentale Macht- und Kräfteverschiebungen im globalen Kontext, die den in eine marginale Bedeutung abgedrängten Asienwissenschaften neues Terrain, eine neue Verantwortung und vor allem neue Finanzierungsmöglichkeiten eröffneten.

„The end of the colonial empires meant that the practical and operative need for professional expertise and knowledge on the Asian countries diminished in Europe. Academic Asian studies were left to fight for survival. ...Many academics prefer to concentrate on scholarly values and pure research, and have not sufficiently paid attention to the communication of their learning to people other than their students and colleagues in the field. As a result, many academic Asia - specialists are looked upon with suspicion by people in trade, industry, government and media, who, instead, turn to their countries' understaffed diplomatic representations in the region for advice, or rely on consultant agencies and think-tanks for expertise which all too often is shallow and superficial. Now the times are changing. ...Accordingly, new possibilities are opening up for increased funding even of basic research on Asia...“<sup>3</sup>

Als Hintergrund dieser Entwicklungen wurden polit-ökonomische und kulturell-geistige Gründe angegeben, wobei letztere durch erstere herausgefordert würden. Damit ist eindeutig, dass in diesem Fall die polit-ökonomischen Entwicklungen die geistig-kulturellen überrannt haben und diese nur mit Mühe folgen können. Als Wasserscheide für die neuen Verhältnisse - die alle als zunehmende Gleichberechtigungsverhältnisse auf den verschiedenen Ebenen angegeben werden - wurde das Asien-Europa-Treffen (ASEM) im März 1996 in Bangkok angeführt. Die „Europäische Kommission“ hatte vorausgesagt, dass Asien im Jahr 2000 die Hälfte des Weltwachstums stellen und damit der durchschnittlichen Machtfülle Europas gleichgestellt wird. „*This is one of the most dramatic revolutions history has seen, and will have major consequences for what the world will look like in the 21st century.*“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Asia Committee of the European Science Foundation (Hg.): *Asia and Europe towards the 21st century - Research and education at a European level*. Strasbourg 1997. S.23

<sup>4</sup> ebd. S.9

Korrespondierend dazu hat sich in Asien eine Wissenschaftsgemeinschaft herausgebildet, die zu einem ebenbürtigen Partner herangewachsen ist, nach eigenen Finanzierungen sucht und unabhängig eigene Prioritäten bei ihren Forschungsprojekten setzt. Aus *diesen* Gründen, und nicht etwa wegen humanistischer, westlicher, bürgerlicher Visionen von Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit, geschah es das erste Mal, dass „*the state leaders of the European Union met collectively and on an equal basis with their colleagues of the Association of Southeast Asian Nations (ASEAN), China, Japan and South Korea.*“<sup>5</sup> Doch das Wissen um Asien ist weitestgehend durch Vorurteile und Halbwissen geprägt. Dazu hat die tendenzielle Praxislosigkeit der Asienwissenschaften beigetragen. Diese ist aber eingebettet in größere Zusammenhänge. Das eigentliche Problem wird im Erbe des europäischen Kolonialismus und dessen Fortschritts-glaubens sowie in den Ergebnissen der industriellen Revolution gesehen. Die Europäer, so wird konstatiert, hielten sich traditionell für höher entwickelt als asiatische Völker. Der Gedanke der Überlegenheit wurde einst unterstützt durch Philosophen und Historiker wie Montesquieu, Adam Smith, Richard Jones, Friedrich Hegel, Karl Marx „*and the father of European historical science, Leopold von Ranke.*“<sup>6</sup> Begründet wurde diese Überlegenheit z.B. durch den evolutionären Blick auf Geschichte, dessen Schlüsselwort „Fortschritt“ heisst „*which meant the supremacy of technology and rational reasoning over nature. On this foundation, history could be seen as developing according to distinguishable patterns and, basically, moving towards higher forms of social organisation and human existence.*“<sup>7</sup> Diese Sicht auf Geschichte und soziale Entwicklungen, die nicht nur durch kapitalistische, sondern auch durch marxistische und leninistische Konzepte in Extreme getrieben und in der Dritten Welt mit revolutionärem Eifer verbreitet wurden, führten schließlich zur (anhaltenden) Unfähigkeit der Europäer, mit asiatischen Partnern gleichberechtigt zu kooperieren. Dieses Problem zieht sich durch alle Bereiche: Politik, Wissenschaft, Wirtschaft, Kultur. Grundsätzlich müssten Kooperationsvorhaben und die Aufklärung über asiatische Kulturen in Nicht-Fachkreisen forciert werden, um an dieser Praxis etwas zu ändern. Mühlhahn schreibt zusammenfassend:

„Die Ergebnisse der Auseinandersetzung mit China laufen direkt oder indirekt zumeist auf eine Bestätigung und positive Bejahung des westlichen Entwicklungsmodells zurück. ...Das Gesagte trifft durchaus auch für die Chinabegeisterung der Linken zu. Das Entwicklungsmodell von Marx beruht ja ebenso auf der singulären europäischen Erfahrung der Modernisierung wie die Theorie von Adam Smith. Die Utopie des revolutionären China in den Augen der Linken war im Grunde immer nur eine westliche Utopie, die die fundamentalen Werte der westlichen Moderne (Entwicklung der Produktivkräfte, Fortschrittsglauben usw.) keineswegs in Frage stellte und nur die politische Verfassung der westlichen Gesellschaften berührte.“<sup>8</sup>

In der deutschen Sinologie wird seit Beginn der 1990er Jahre zunehmend das Verhältnis zum eigenen Forschungsgegenstand neu reflektiert. Beigetragen hat dazu die Auflösung der beiden deutschen Staaten, in denen, bedingt durch die Machtkonstellation des Kalten Krieges und der Systemauseinandersetzungen, ideologiebelastet Chinastudien durchgeführt wurden. Seither kann man sich wieder mehr auf Sachfragen und auf die viel wichtigeren weltweiten Prozesse besinnen, ohne sich gleichzeitig an dem Klassenkampf daheim zu verschwenden. Eines der

---

<sup>5</sup> ebd.

<sup>6</sup> ebd. S.11

<sup>7</sup> ebd. S.12

<sup>8</sup> Vgl.: Mühlhahn (1993) a.a.O. S.8

Grundprobleme der deutschen Sinologie ist, dass sie sich mit Fragen der Erkenntnisproduktion, mit methodischen Fragestellungen und letztlich mit der Frage 'Wie' und 'Warum' zu selten beschäftigt. Die Überlegung, dass es einer gewissen Qualifizierung bedürfe, um in kulturell differierenden Systemen effizient kommunizieren zu können, ist heutzutage in der Wirtschaft vielleicht verbreiteter (wenn auch nicht verbreitet genug) als in der Wissenschaft und noch weniger verbreitet in der kulturellen Praxis.

Im Oktober 1994 fand in Peking eine deutsch-chinesische Konferenz zum Thema „*Die Bedeutung kultureller Standards in der interkulturellen Kommunikation*“ statt. Dabei handelte es sich um ein Kooperationsprojekt zwischen dem Institut für Psychologie der Universität Regensburg und verschiedensten chinesischen Kooperationspartnern<sup>9</sup>, unterstützt durch das Goethe-Institut und die Hans-Seidel-Stiftung in Peking.

In seinem Eröffnungsvortrag begründete Prof. Alexander Thomas (Regensburg) die Notwendigkeit einer solchen interdisziplinären Konferenz u.a. damit, dass 60 % aller deutschen Manager China verlassen, bevor ihr Vertrag abgelaufen sei, weil sie zwar den fachlichen nicht aber den sozio-kulturellen Anforderungen gewachsen seien. Deshalb müsse man konkrete Trainingsprogramme für die Wirtschaft und ihre Protagonisten entwickeln. Dies wolle man nun, in gemeinschaftlicher Arbeit mit der chinesischen Seite, in Angriff nehmen. Der Verlauf der Konferenz war selbst symptomatisch für die Schwierigkeiten der deutsch-chinesischen Kommunikation, denn die deutsche Seite wollte das Problem von einem westlichen autonomen Wissenschaftsverständnis her diskutieren, während die chinesische Seite die Wissenschaft ganz selbstverständlich als Instrument von Politik und in deren Diensten versteht. Wer nun etwas kurzichtig annimmt, dass das chinesische Verhalten kommunistischer oder maoistischer Indoktrinierung zu verdanken und somit verdammungswürdig sei, verkennt, dass er hier mit einer der traditionellsten Seiten der chinesischen Kultur konfrontiert ist. Mit dieser befindet sich das maoistische bzw. kommunistische Politikverständnis Chinas in bestem Einvernehmen und quasi auf einer Traditionslinie. Die angestrebte praktische Arbeit und Kooperation, die sich aus dieser Konferenz ergeben sollte, kam nicht mehr zustande. Die Ursachen für solche Probleme sind u.a. in einer gewissen reflexionsarmen, methodischen Ignoranz in Bezug auf die Kontexte, in die jede Wissenschaft eingebunden ist, zu suchen. Die deutsche Sinologie war, was die Auseinandersetzung mit sich selbst betraf (Gegenstand, Ziel, Methode), zu lange selbstgenügsam<sup>10</sup>. In der interdisziplinären Öffnung liegt nun eine Chance, wieder adäquater auf eine sich verändernde Gegenwart zu reagieren. Wenn Klaus Mühlhahn auf eine sozialwissenschaftlich orientierte Sinologie orientiert, bezieht er sich auf eine solche Chance. Dem geht eine harsche Kritik an der sinologischen Praxis in diesem Jahrhundert voraus:

---

<sup>9</sup> Dazu gehörten z.B. die Peking Universität, das Forschungsinstitut für Psychologie der Naturwissenschaftlichen Universität Chinas, die Abteilung für Völkerkunde und die Abteilung für Soziologie an der Hochschule für Nationale Minderheiten, das Nationale Forschungsinstitut für Pädagogik, das Deutsch-Seminar der Tongji-Universität Shanghai, das Nationale Forschungsinstitut für Pädagogik, das Institut für Verwaltung in Peking, das Erste Fremdspracheninstitut in Peking, das Pädagogische Institut der Universität in Hongkong. Eine chinesische Professorin vertrat das Rider-Institute in New Jersey (USA). Von politischer Seite nahmen Vertreter des chinesischen Außenministeriums und der Erziehungskommission teil. Vgl.: *Die Bedeutung kultureller Standards in der interkulturellen Kommunikation*. (Konferenzmaterialien). Peking. 23.10.-25.10.1994.

<sup>10</sup> Klaus Mühlhahn nennt von deutscher sinologischer Seite lediglich drei Titel, die wissenschaftstheoretisch ihr eigenes Fach hinterfragen. Vgl.: Mühlhahn (1993) a.a.O. S.3



„Die meisten Autoren chinawissenschaftlicher Arbeiten gehen davon aus, dass ihnen eine bestimmte, objektive gesellschaftliche Realität gegenübersteht und es ihre Hauptaufgabe und zugleich ihr Hauptproblem ist, diese unter Eliminierung subjektiver Anschauungen wiederzugeben. Die interkulturelle Problematik blenden sie - bewußt oder unbewußt - aus.“<sup>11</sup>

Mühlhahn führt aus, dass andere Disziplinen wie die Sozial- und Geschichtswissenschaften, die Ethnologie und Sozialanthropologie ihre traditionellen epistemologischen Prämissen unter dem Stichwort der Postmoderne einer fundamentalen Kritik unterzogen hätten, während aus dem Lager der Sinologie keine Reaktionen auf den postmodernen Zweifel erfolgt seien. Wohl wissend, dass er sich mit dieser Kritik an ein wissenschaftstheoretisch relativ desinteressiertes, oft erstaunlich konservativ beharrendes Kollegium wendet, fügt er fast entschuldigend hinzu, dass es sich bei der angestrebten Öffnung der Sinologie um „*keinen modischen Reflex auf eine intellektuelle Strömung*“ handelt. Als inspirierende Vorbilder für seine „*metasinologische Kritik, die häufig anzutreffende Argumentations- und Deutungsmuster in chinawissenschaftlichen Arbeiten analysiert*“<sup>12</sup> nennt er Pierre Bordieu, Michel Foucault, Clifford Geertz, Jaques Derrida, Edward Said und Hayden White. Im Vordergrund steht dabei die Vorstellung von der sozio-kulturellen Bedingtheit wissenschaftlicher Tätigkeit, die die Wissenschaft als ein historisch konkretes Konstrukt auffasst, die keine „objektive“, kontextunabhängige Geltung beanspruchen kann. Damit wird m.E. auch einer selbstgewissen Idiotie des angeblich Objektivität gewährenden Faktischen entgegengewirkt. Clifford Geertz beschrieb das Problem für die Ethnografie auf die ihm eigene ironische Weise:

„Wir haben die Triftigkeit unserer Erklärung nicht nach der Anzahl uninterpretierter Daten und radikal verdünnter Beschreibungen zu beurteilen, sondern danach, inwieweit ihre wissenschaftliche Imagination uns mit dem Leben von Fremden in Berührung zu bringen vermag. Es lohnt nicht, wie Thoreau sagt, um die ganze Welt zu reisen, bloß um die Katzen auf Sansibar zu zählen.“<sup>13</sup>

Aus Sicht der Soziologie kritisiert Pierre Bourdieu:

„die Logik der Forschungsarbeit selbst, als Sequenz von Operationen, in denen eine ‘Rhapsodie von Fakten’ erzeugt wird, läßt diejenigen, die es sich leicht machen wollen, indem sie das Bild, das ihnen die Statistiken liefern, als Interpretationseinheit auffassen, einem pointillistischen Atomismus anheimfallen.“<sup>14</sup>

Mühlhahn schloss seinen metasinologischen Aufsatz mit einer **Definition interkulturellen Verstehens** ab, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt und unter den gegebenen Bedingungen als Leitsatz vor jedes interkulturelle Kommunikationsprojekt (Wirtschaft, Politik, Forschung oder Kultur) gesetzt werden könnte:

„Interkulturelles Verstehen bedeutet *eine Dezentrierung der eigenen Weltsicht*. Ein solcher Prozeß ist stets gefährdet von den eigenen Vorprägungen, er verlangt einen flexiblen Wechsel zwischen Fragestellungen, Methoden und Wertungen aus verschiedenen systematischen Disziplinen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit China sollte als ein *dialogischer Prozeß* zwischen zwei Kulturen begriffen werden, der *eine bi-kulturelle Kompetenz* verlangt. Der einer solchen Position inhärente Relativismus (damit meint Mühlhahn nach Geertz eine skeptische und

---

<sup>11</sup> ebd. S.3

<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/ M. 1991. S.24

<sup>14</sup> Bourdieu, Pierre: „Strukturalismus und soziologische Wissenschaftstheorie. Die Unerläßlichkeit der Objektivierung und die Gefahr des Objektivismus.“ In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/ M. 1997. S.13

kritische Haltung gegenüber den eigenen Wertmaßstäben. A. B.) führt nicht zu Nihilismus, aber er fordert die Anerkennung der Geltungsansprüche nicht-westlicher Lebensformen und die Erkenntnis, dass andere Kulturen und Gesellschaften auch *andere Wege in die Moderne* nehmen können.“<sup>15</sup> (Hervorhebung A.B.)

Hervorzuheben sind das Einüben einer selbstkritischen Haltung und die unerlässliche Forderung nach bi-kultureller Kompetenz. Wenn jemand nicht einmal die Hintergründe seines eigenen kulturellen Kontextes kennt und diese daher auch nicht kritisch befragen und in Relation zu anderen sehen kann, auf welcher Grundlage bewertet er dann andere kulturelle Kontexte? Die wenigen sinologischen Arbeiten in Deutschland, die es zum chinesischen Theater gibt, sind in hohem Maße gekennzeichnet von ihrer literaturwissenschaftlich-philologisch geprägten Herkunft und daher von einer fachlichen Unkenntnis in bezug auf das Theater als einer sehr spezifischen Kunstform, die eben nicht ein bloßer Abklatsch von Literatur ist, die sich keineswegs im bürgerlichen Stadttheater und die laienhaften Vorstellungen, die man sich davon macht, erschöpft.

Das amerikanische CLF (The Cross-Cultural Leadership Forum)<sup>16</sup> ließ sich 1997 in seiner deutschen Zweigstelle in Heidelberg nieder. Seiner Struktur nach handelt es sich um eine „Stiftung zur Förderung der angewandten Kulturwissenschaften. Gemeinnützige GmbH“. Zu seinen Kooperationspartnern gehören neben der Qinghua-Universität in Peking und der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg u.a. die Vereinten Nationen, die Europäische Union und die Weltbank. Die Notwendigkeit einer solchen Institution wird damit begründet, dass die Globalisierung der Märkte und die daraus resultierende kulturübergreifende Zusammenarbeit nunmehr jenseits einer Kunden-Anbieter-Beziehung stattfände und sich stattdessen in einer Kooperationsbeziehung multinationaler Unternehmen und Organisationen ausdrücke. Diese kulturübergreifende Kommunikation stelle die größte Herausforderung und Chance am Beginn des 21. Jahrhunderts dar. Dem müsse Rechnung getragen werden, indem die Kompetenz der Führungspersonlichkeiten nicht nur auf Managementmethoden und den Einsatz hochmoderner Informationstechnologien beschränkt bleiben darf. Vielmehr müssten sie auch eine *Kommunikationskompetenz* in ihnen fremden kulturellen Kontexten entwickeln. Kritisiert wird, dass zahlreiche multinationale Organisationen nach *universell gültigen Antworten* suchen.

„Die Verfestigung einer weltweit geltenden Unternehmenspolitik und die Festlegung weltweit geltender Regeln führen allerdings meist in eine Sackgasse, da sich in unbekannten Situationen Menschen aller Kulturen auf ihre Grundüberzeugungen und ihre kulturell determinierten Grundwerte zurückziehen. ...Menschen aus unterschiedlichen Kulturen zu führen und zusammenzuführen, die Bereitschaft, kulturelle Unterschiede zu erkennen, zu akzeptieren und positiv zu nutzen, ist daher ohne Frage eine der Schlüsselqualifikationen für das erfolgreiche Management im globalen Markt.“<sup>17</sup>

Das CLF hat eine Methodik entwickelt, die in einem Sechstufenmodell praktische und theoretische Aspekte in gleichem Maße vermittelt:

1. Begegnen (Das Fremde als Fremdes wahrnehmen).

---

<sup>15</sup> Mühlhahn (1993) a.a.O. S.10

<sup>16</sup> Das CLF ist beheimatet in Lansing, Michigan in den USA. Sein chinesischer Kooperationspartner ist die „School of Economics and Management“ der Qinghua-Universität in Peking/ VR China. Vgl.: CLF (Hg.): *Die neue Kultur des Verstehens* (PR Material). Heidelberg 1997. (keine Seitenangaben)

<sup>17</sup> ebd.

2. Wissen (Wissen über das Fremde aneignen).
3. Verhalten (angemessenes und bewußtes Verhalten trainieren).
4. Vergleichen (Kulturunterschiede erkennen).
5. Verstehen (Kulturunterschiede begründen und einordnen)
6. Handeln (internationale Handlungskompetenz).<sup>18</sup>

Es wurde versucht, zweierlei Qualitäten zu verbinden:

- intellektuelles Durchdringen **und**
- konkrete Handlungsanbindung

Deuten solche Entwicklungen auf einen fundamentalen Paradigmenwechsel insbesondere im Entwicklungsprozess der westlichen Gesellschaften hin, dem es bis dahin angelegen war, sich vor allem technisch weiterzuentwickeln, statt sich der Steigerung sozialer Kompetenzen zu widmen, wie es in Überlegungen z.B. von Günther Anders<sup>19</sup> und Daniel Goleman zur Sprache gebracht wurde? Muss es misstrauisch machen, dass wesentliche Anstöße dazu aus Gründen der Profitmaximierung aus der Wirtschaft kommen?

„Die Kostenwirksamkeit von emotionaler Intelligenz ist eine für die Wirtschaft relativ neue Idee, mit der sich mancher Manager nur schwer anfreunden kann. ...eine neue Wettbewerbsrealität legt großen Wert auf emotionale Intelligenz am Arbeitsplatz und auf dem Markt. Die Psychologin Shoshona Zuboff von der Harvard Business School erklärte mir: ‘...Lange hat in der Unternehmenshierarchie der Manager den Ton angegeben, und belohnt wurde der Typ des manipulativen Dschungelkämpfers. Doch in den achtziger Jahren wurde diese starre Hierarchie unter dem doppelten Druck der Globalisierung und der Informationstechnologie aufgeweicht. Der Dschungelkämpfer steht als Symbol für die Vergangenheit des Unternehmens; seine Zukunft ist der Virtuose an interpersonellen Fähigkeiten.’ ...Bei emotionaler Erregung können die Leute sich nicht erinnern, nicht aufmerksam sein, nicht lernen und keine klaren Entscheidungen treffen. Ein Unternehmensberater drückte es so aus: ‘Stress macht die Leute dumm.’“<sup>20</sup>

## 1.2 Diskurselemente als Waffen: Menschenrechte und Bürgerliche Gesellschaft

Roberto Ciulli<sup>21</sup>, der vielleicht einzige Theaterleiter und Regisseur in Deutschland, der professionell und konzeptionell in kontinuierlicher Weise interkulturelle Aspekte in seine Theaterarbeit eingebunden hat<sup>22</sup>, macht eine Unterscheidung zwischen Globalisierung und

---

<sup>18</sup> ebd.

<sup>19</sup> Anders geht dem Problem nach, dass der Mensch den Produkten und der Überproduktion seiner technischen Revolution nicht mehr gewachsen ist und gleichzeitig ein unterentwickeltes Bewusstsein von dieser Situation hat. Vgl.: Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd.1/2. München 1992.

<sup>20</sup> Vgl.: Goleman, Daniel: *Emotionale Intelligenz*. München 1997. S.191

<sup>21</sup> Ciulli wurde 1934 in Mailand geboren und arbeitet seit 1965 als Regisseur an deutschen Theatern. 1980 gründete er gemeinsam mit seinem Dramaturgen Helmut Schäfer das „Theater an der Ruhr“ in Mülheim. Angaben nach: Theater an der Ruhr (Hg.): *PR - Materialien*. Mülheim 1998 (keine Seitenangaben)

<sup>22</sup> „Schon in der Gründungsphase des THEATER AN DER RUHR war die Konzeption einer internationalen Zusammenarbeit Teil der theaterpolitischen Interessen. Keine Kunstform, auch die nicht, die auf das Phänomen der Sprache angewiesen bleibt, kann sich nationale Enge erlauben. Ästhetische Glaubwürdigkeit weist darüber hinaus. Vermöge eines tieferen Bezugs fremder Kulturen zueinander kann das Theater die Qualität der eigenen Metapher nach ihrer Gültigkeit befragen.“ Vgl.: Theater an der Ruhr (Hg.): *Internationale Kulturarbeit des THEATER AN DER*

Internationalisierung. Er versucht dadurch, eine Macht-Gegenmacht-Beziehung zu verdeutlichen, aus der sich eine bestimmte Stellungnahme für ihn als Künstler ergibt. Unter Globalisierung versteht er die weltweit ungeheuren Kapitalkonzentrationen in den Händen weniger auf Kosten der Vielen. Die ökonomischen Globalisierungsprozesse würden eine Universalität vorgeben, die keine Universalität sei. Was er mit *Universalität* meint ist, dass die Abstraktheit der Kapitalströme schließlich zu kultureller Anonymität führt, ähnlich der Vision von Lévi - Strauss:

„Heute findet sich die Menschheit mit der Monokultur ab. Sie schickt sich an, die Zivilisation in Massen zu erzeugen wie Zuckerrüben. Und bald werden diese auch ihre einzige Nahrung sein.“<sup>23</sup>

Auf der anderen Seiten entstanden nach Ciulli in diesem Jahrhundert zunehmend internationale Verbände (im Sinne von „übernational“), wie die UNO, Amnesty International, Greenpeace, Bürgerinitiativen etc., die versuchten, den Auswirkungen der ökonomischen Globalisierung regulativ entgegenzuwirken. Ciulli definiert sich als „Fremden“. Die Fremdheit und das Fremdsein ist sein erklärtes Zuhause. Sein Theater bindet sich künstlerisch<sup>24</sup> und politisch (z.B. bieten Matineen des Theaters ein Forum für politisch brisante Themen mit dem Publikum) in die Internationalisierung ein, wie sie oben beschrieben wurde, als kritisches, reflektierendes, aufklärerisches, Gegenwart und Geschichte kommentierendes Element und Gegengewicht zur Globalisierung/Universalisierung/ Monokultur. Ciulli arbeitet auf der Grundlage einer bestimmten Paradiesvorstellung, die er als eine Utopie meint, die nur in unseren eigenen Kategorien beschrieben werden könnte. Auf dieser Grundlage will er - mit der Kraft des Utopischen ausgestattet - die Welt verändern:

„Das Paradies auf Erden ist eine Welt, die Prinzipien folgt, die wir in unserer europäischen Kultur bereits beschrieben haben, z.B. die der Französischen Revolution, die einfachen Prinzipien der Gleichheit, Freiheit, der individuellen Freiheit, ohne Unterschiede von arm und reich.“<sup>25</sup>

Diese Aussage Ciullis hat mich zugegebenermaßen nachdenklich gestimmt. Ciulli gehört zweifellos zu denjenigen, die die Problematik interkultureller Kommunikation nicht nur intellektuell begreift, sondern sie auch praktizieren kann. Woher nimmt er – angesichts dieser Tatsache - die Überzeugung, bei der Deklaration der Menschenrechte durch die Französische

---

*RUHR*. (PR - Infoblatt 1995) Das interkulturelle Konzept dieser Theaters wird auf mehreren Ebenen verwirklicht. 1. auf der Inszenierungsebene, z.B. in der mehrsprachigen Brecht-Inszenierung „Dickicht der Städte“ (Vgl. dazu: Haß, Ulrike: *Die dritte Sache*. In: *Theater der Zeit*. 1995/6. S.62 f.) und dem noch in Arbeit befindlichen „Seidenstraßen-Projekt“. 2. durch internationale Festivals und Gastspiele wie z.B. die „Theaterlandschaft Jugoslawien I-III“ (1985-1988), „Theaterlandschaft Polen I-III“ (1988-1991), die „Theaterlandschaft Russland I u. II“ (1992-1994), die „Theaterlandschaft Post-Jugoslawien 1997/98“. 3. Auf institutioneller Ebene: seit 1991 Aufnahme des Roma-Theaters „Pralipe“ in die hauseigene Struktur. 1994 Kooperation mit dem Staatstheater der Türkei in Istanbul. Vgl.: *PR - Materialien des Theaters an der Ruhr* 1998 a.a.O.

<sup>23</sup> Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Leipzig 1988. S.33 f.

<sup>24</sup> Künstlerisch meint hier z.B. die von Ciulli und Schäfer entwickelte „negative Ästhetik“ als Inszenierungsästhetik. Vgl.: Jocks, Heinz - Norbert: „Im Bauch der Moderne.“ In: Jocks, Heinz-Norbert/ Polenz, Harald/ Raddatz, Frank-M./ Schäfer, Helmut: *Die Theatervisionen des Roberto Ciulli. Bruchstücke*. Essen 1991. S.99 ff. Und zum anderen seine Vorstellung vom Schauspieler als Autor, die die kommunikative Seite des Probenprozesses berührt wie auch die von künstlerischer Praxis im Theater überhaupt. Vgl.: Deuter, Ulrich: „Das Erfinden von Gewußtem - Gespräch mit Roberto Ciulli über Schauspielausbildung.“ In: *Theater der Zeit*. 1997/ Heft 1. S.31 ff.

<sup>25</sup> Dieses Zitat stammt, wie die vorhergehenden Aussagen Ciullis, aus einer durch Studenten moderierten Gesprächsrunde im Rahmen der Ringvorlesung „Das Theater an der Schwelle des 21. Jahrhunderts“ am 28.05.1998 am Seminar für Theaterwissenschaft/ Kulturelle Kommunikation der Humboldt Universität zu Berlin.

Revolution, würde es sich um allgemein und universell anzuwendende Grundlagen menschlichen Zusammenlebens handeln? Abgesehen vom historisch visionären Gehalt der Menschenrechtsdeklaration hat sich zu dieser seither eine alles andere als visionäre Praxis im Namen dieser Deklaration gesellt. Was ist die Französische Revolution? Als Vertreter eines Landes aus der - nach westlichen Kategorien - Dritten Welt, würde es mich misstrauisch stimmen, dass das Mutterland dieser Revolution seit der Erklärung der Menschenrechte bis 1992 in über dreissig Kriege bzw. kriegerische Handlungen gegen Länder der Dritten Welt verwickelt war.<sup>26</sup> Davon abgesehen ist die Französische Revolution, sind ihre Bedeutungen und Wirkungen im europäischen Kontext und in der westlichen Welt nicht unumstritten, wenngleich insbesondere die Diskussion um die Menschenrechte zu einem Dreh- und Angelpunkt europäisch-identifikatorischer Selbstbeweihräucherung geworden sind. Die Französische Revolution ist nicht einfach ein zurückliegendes Ereignis. Lévi-Strauss sprach ihr die Funktion eines Mythos zu.<sup>27</sup> In der Diskussion um die Aufgabe des Historikers zwischen kollektivem Gedächtnis und Tradition macht der französische Soziologe Maurice Halbwachs auf die *Funktion von Tradition als Waffe* aufmerksam und benutzt bezeichnenderweise die Metapher des *Kolonialisierens*:

„Halbwachs explored the implications of the paradox that tradition concerns the present, even though it professes to evoke the past. In tradition, he explained, the past is appreciated relative to present need, and the similarities rather than the differences between them are therefore emphasized. The events of the past that has grown distant and often strange are thereby integrated into the more familiar surroundings of the present. In this eclipse of time, memory builds an emotional link to the past rather than a critical perspective on it. Even though traditions are continually being revised to serve present ends... they convey an illusion of timelessness. ...Because it uses collective memory to the advantage of present projects, Halbwachs argued, tradition invariably becomes an issue of political contention. The way in which the past is recalled depends upon the power of the group that frames its memory. Tradition reinforces present politics; indeed, it is a weapon in its arsenal of tactics. Halbwachs suggests that through its tradition a group colonizes the past by locating images of its values in a landscape of time, much as a nationstate colonizes a territory through the architecture with which it reshapes its topography.“<sup>28</sup>

Anlässlich des 200.Jahrestages der Französischen Revolution haben sich an der Frage über deren Bewertung (Menschenrechte, ja? Terror, nein? Eigentum an Dingen, ja? Eigentum an Menschen, nein? etc.) die Geister geschieden wie eh und je. Dieser Begriff ist, vor allem in Gestalt der Menschenrechtsfrage, zum festen Instrumentarium kultureller Kommunikation der sich auf eine europäische Einheit zubewegenden europäischen Nationalstaaten geworden. Und deshalb kann man, nicht nur in bezug auf die spezifisch französische Situation davon ausgehen, dass die Wirkungskraft der Französischen Revolution *in Europa/ der westlichen Welt* zu einem historischen Symbol geworden ist,

„das in der jeweiligen politischen Praxis immer wieder zu neuer Relevanz gelangt. ...Den Symbolbegriff einzuführen, heißt zunächst, auf diesen Bedeutungsüberschuß hinzuweisen, der über das bloße Ereignis hinausweist, und verdeutlicht, dass nicht allein die Ebene der historischen Tatsache, sondern ebenso die ihrer zeitlichen Vermittlung im Bewußtsein der Menschen gemeint sind. Symbol, nicht Mythos. ...Wenn hier dagegen von einem Symbol gesprochen wird, so wird damit nicht der Akzent auf die Dauerhaftigkeit eines Schemas gelegt, das sich kontinuierlich in den Erzählungen durchhält, sondern auf ein Zeichensystem, das für Veränderungen offen ist. Im

---

<sup>26</sup> Tilly, Charles: *Die europäischen Revolutionen*. München 1999. S.217 f.

<sup>27</sup> Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt/ M. 1981. S.230

<sup>28</sup> Hutton, Patrick H.: „The role of memory in the historiography of the French revolution.“ In: *History and Theory Studies in the Philosophy of History*. Vol. XXX. 1991. S.58

ursprünglichen Sinne könnte man Symbol als Zeichen benennen, mit dessen Hilfe sich Menschen untereinander verständigen. Bleiben die Zeichen dieser Verständigung auch meist konstant, sind doch im Kontext neuer Erfahrungen Bedeutungsverschiebungen möglich. Das Symbol kann seine primäre Inhaltsbestimmung verlieren und mehrdeutig auslegbar werden. Dennoch - und das allein erlaubt die Verwendung des Begriffs 'Symbol' im Zusammenhang dieser Überlegungen - kann das Symbol nicht völlig beliebig ausgelegt werden, sondern seine Bedeutung ist ihm durch soziale Übereinkunft gegeben. Die jeweiligen politischen Erfahrungen können daher Einfluß nehmen auf die Bedeutung, die das Symbol in der gesellschaftlichen Praxis gewinnt.<sup>29</sup>

Mit der Oktoberrevolution von 1917 bekam die Symbolfähigkeit der Französischen Revolution neuen Auftrieb:

„Die Französische Revolution enthielt nun ein Versprechen, das die Zukunft einlösen müsse. Ihre Deutung diene nicht mehr allein der Selbstbestätigung der einmal erreichten Form der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern war ein Medium, Veränderung eben dieser Wirklichkeit zu imaginieren.“<sup>30</sup>

Aber das Symbol, das Veränderung imaginiert, dient im interkulturellen Kontext auch zur Verfestigung eines anzustrebenden Status Quo, der den auf dem Fortschrittsbegriff beruhenden Führungsanspruch des Westens begründen helfen soll und deutet somit auf eine Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In Europa sieht man in der Französischen Revolution „nach wie vor den gewaltigen ideellen und gesellschaftlichen Durchbruch zur modernen Welt, und nicht wenige fragen nach den unerfüllten Forderungen wie der Gleichheit der Frauen und der Brüderlichkeit der Sklaven, deren Befreiung nicht auf der Tagesordnung der Revolution stand.“<sup>31</sup> Aufgrund des Bekenntnischarakters, den die Stellungnahmen zu dieser Revolution haben, wird sie zu einem „aktuellen politischen Ereignis“, das mit passend erscheinenden anderen aktuellen Ereignissen (Oktoberrevolution 1917, Studentenrevolte 1968<sup>32</sup>, Studentenproteste im Juni 1989 auf dem Tiananmen-Platz in Peking<sup>33</sup>) in Zusammenhang gebracht werden kann. Jedoch ist dieses Symbol nicht so ohne weiteres auf den chinesischen Kontext anwendbar. Das haben die Mutmaßungen und die Fakten über die Ereignisse auf dem Tiananmen-Platz überdeutlich gemacht.

### 1.2.1 Menschenrechte und „civil society“: Westliche Projektionen auf China

---

„In allen grob skizzierten Anwendungsgebieten, in denen das Konzept der 'civil society' auf China übertragen wird ...wird eine inhärente 'counterstructure' zum Staat postuliert, die ethnozentristische Erfahrungs- und Wertvorstellungen auf China projiziert. Dahinter steht die wertbeladene Postulierung eines westlichen Demokratieverständnisses, das unabhängig von den spezifischen kulturellen, sozialen und politischen Konditionen Chinas diesem auferlegt wird.“<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Becher, Ursula A.J.: „Ist die französische Revolution zu Ende?“ In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. 1985/2. S.6 f.

<sup>30</sup> ebd. S.11

<sup>31</sup> Böhme, Helmut: „Die Französische Revolution als aktuelles politisches Ereignis.“ In: Schröder, Hans-Christoph/ Metzger, Hans-Dieter (Hg.): *Aspekte der Französischen Revolution. (THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik. hrg. von den Präsidenten der Technischen Hochschule Darmstadt.)* Bd. 55. Darmstadt 1992. S.293

<sup>32</sup> ebd. S.292

<sup>33</sup> ebd. S.280

<sup>34</sup> Frick, Heike: „Interkulturelle Annäherung an das Fremde und westliche Paradigmen: Zur Diskussion der 'civil society' in China.“ In: *Newsletter - Frauen und China*. Juli 1993/5 S.14 ff.

Es ist die Frage, ob man der Französischen Revolution kosmopolitische Ideenkraft unterstellen kann. Für den *chinesischen* Zusammenhang kultureller Binnenkommunikation hat dieses Ereignis so gut wie keine Bedeutung. Aus dem Bereich des chinesischen Theaters beispielsweise ist mir aus den letzten hundert Jahren kein einziges Beispiel bekannt, wo in irgendeiner Form symbolischer Bedeutungsproduktion darauf Bezug genommen worden wäre oder eine Analogie auf ein chinesisches historisches oder aktuelles Ereignis gebildet wurde. Offenbar bietet der chinesische Zusammenhang wenig Bezugspunkte zu diesem Ereignis. Es ist mit chinesischen Utopievorstellungen, abgesehen von eher verworrenen Vorstellungen über die Französische Revolution bei chinesischen Anarchisten wie Wu Chih-hui<sup>35</sup> kaum kompatibel. Chinesische Reformer wie Kang Youwei hielten die Französische Revolution nicht für nachahmenswürdig.<sup>36</sup> Ausserdem ist der Fundus an Analogien aus der eigenen langen Geschichte unüberschaubar groß. Dabei würde die jahrhundertealte Tradition der historischen Analogiebildung in China, die schon Machtkämpfe entschieden hat, methodisch einen guten Nährboden darstellen. Historische Anspielungen, das zeigt die lange Geschichte des historischen Dramas in China, sind eine der vorzüglichsten, filigransten und subversivsten politischen Waffen, die in dieser so ausgefeilten Kommunikationskultur des Indirekten von größter Wirksamkeit sind. Ralf Moritz hat diese für die chinesische sozio-kulturelle und politische Kommunikation so wichtige Spielart des Symbolischen auf ihren philosophischen Grund zurückgeführt:

„Da Harmonie des Weltganzen ein unteilbarer Wert ... ist, sind alle Einzelphänomene in ihrer übereinstimmend auf Ganzheitsharmonie abzielende intrinsische Logik in einer Wechselbeziehung, die eine Art Echo-Verhältnis darstellt. Im immanenten Kosmos sind die Dinge im Verhältnis einer netzförmig-reticulativen Beeinflussung, einer simultanen Resonanz gedacht. Als Basis-Beziehung zwischen den Dingen wird ein Entsprechungsverhältnis angesehen, dessen denkmethodische Konsequenz die Zuordnung der Dinge nach dem Muster einer auf Ähnlichkeit beruhenden Entsprechung ist. ...Die Rolle des Entsprechungsdenkens begründete wiederum die überragende Bedeutung der Analogie in dieser geistigen Kultur, wobei dies *nicht* den Ausschluss anderer logischer Mittel - wie etwa des Syllogismus - bedeutet... Genausowenig ist das Entsprechungsdenken ausschließlich Mittel der Zuordnung der Dinge. ... Es war Aufgabe der Geschichte, die guten Beispiele zu liefern, und es war Aufgabe der Geschichtsschreibung, sie festzuhalten. So war über Chinas Geschichte hinweg die Vergangenheit das Muster für die Gegenwart; Chinas Kultur wurde die geschichtsbewußteste und historiographischste aller traditionellen Kulturen. ...Unbestritten dürfte sein, dass in Chinas Geschichte das historische Beispiel stets mehr wog als das logische Argument und selbst eine quasi-logische Beweiskraft gewann.“<sup>37</sup>

Offensichtlich haben die Chinesen *inhaltlich* zwischen Ereignissen ihrer *eigenen Geschichte* und der Französischen Revolution kein „Entsprechungsverhältnis“ feststellen können. *Methodisch*, entsprechend der Tradition der Analogiebildung, wären sie dazu schlechterdings prädestiniert gewesen. Man kann also in bezug auf China, mit allen Implikationen, die das hat, keine universelle oder kosmopolitische Wirkkraft der Französischen Revolution ausmachen. Es gibt zwar zwei Übersetzungen von deutschen Theaterstücken ins Chinesische, die sich im Kern mit diesem historischen Ereignis und seiner Wirkung beschäftigen. Beide Stücke sind aber

---

<sup>35</sup> Vgl.: Bauer, Wolfgang: *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas*. München 1974. S.481

<sup>36</sup> ebd. S.439

<sup>37</sup> Moritz, Ralf: *Die Philosophie im alten China*. Berlin 1990. S.247f.

meines Wissens in der VR China nie gespielt worden. Ihr Bekanntheitsgrad geht gegen Null. Bei diesen Stücken handelt es sich zum einen um Georg Büchners „Dantons Tod“<sup>38</sup> und zum anderen um das kürzlich übersetzte Stück von Heiner Müller „Der Auftrag“.<sup>39</sup> Andererseits ist es keineswegs so, dass es im chinesischen Theater keine analogischen Bezüge zu westlichen Themen gäbe. Gerade in der Anfangszeit des chinesischen Sprechtheaters, wo das Interesse an Vergleichen besonders groß war, gab es Aufführungen, die sich patriotisch mit dem Schicksal des eigenen Landes auseinandersetzten und dafür historische Ereignisse im Westen als Metaphern nutzten. Dazu gehört z.B. die alsbald von den mandschurischen, mit den Westmächten gegen die chinesischen Landesinteressen kollaborierenden kaiserlichen Behörden verbotene Aufführung „Die traurige Geschichte des Untergangs Polens“ (Polan wanguo canshi, 1898 in Schanghai)<sup>40</sup> durch den Theaterreformer Wang Xiaonong (汪笑侬, 1858-1918). Diese richtete sich gegen die Ausplünderung Chinas sowohl durch die mandschurische Kaiserdynastie als auch durch die fremden, hauptsächlich westlichen Mächte (deren Interesse an universellen Menschenrechten zu diesem Zeitpunkt nicht der sehr ausgeprägt war). Zu den Analogie-Stücken gehörte auch das Stückfragment „Das neue Rom“ (新罗马传奇, Xin Luoma chuanqi) von Liang Qichao (梁启超, 1873-1929) im traditionellen Stil. Darin „wollte er am Beispiel des italienischen Risorgimento und an den Gestalten Garibaldis, Mazzinis und Cavours zeigen, dass auch eine alte Kulturnation durch fähige Führer zu einer Erneuerung gebracht werden kann.“<sup>41</sup> In der deutschen Sinologie ist eine neue Sensibilität in der Verwendung westlicher Kategorien und Begriffe in ihrer Übertragung auf China festzustellen, die z.B. an den Habermas'schen Vorstellungen von „Öffentlichkeit“ und „bürgerlicher Gesellschaft“ abgehandelt werden kann, wie Heike Frick<sup>42</sup> es versuchte. In ihrem Aufsatz benannte sie die paradoxen Punkte, die auch für den Bezugsrahmen von Wertungen, das chinesische Theater betreffend, von grundlegender Wichtigkeit sind. Zunächst stellte sie den Mangel begrifflicher Klärung in bezug auf ‘civil society’ und ‘public sphere’ in der sinologischen Diskussion um eine potentielle Anwendbarkeit dieser Kategorien auf das traditionelle und/oder moderne China fest. Dies deutete sie als Unsicherheit im Hinblick auf eine allgemein gültige Definition. Sie konstatierte, dass die Klärung der Begriffe entweder von vornherein vermieden oder aber ihr Vorhandensein für China einfach konstatiert wird. Dies führt zu einer beliebigen Verwendung des begrifflichen Instrumentariums, welches diese Kategorien dadurch in die völlige Beliebigkeit und folgerichtig Bedeutungslosigkeit überführt, sie entwertet und unbrauchbar macht. Heike Frick bewies ihre Darlegungen in bezug auf drei zeitlich und systematisch voneinander zu trennende Anwendungsbereiche, auf die diese Kategorien zu Unrecht angewandt werden, z.B. zur Kennzeichnung sozialer Proteste in China. Diese sind für die von ihr ausgewerteten Arbeiten vor allem im Zusammenhang mit den Tiananmen-Ereignissen von 1989, zur Charakterisierung ökonomischer

---

<sup>38</sup> Vgl.: Bixina: *Dandong zhi si*. In: *Bixina wenji*, Beijing 1986 毕希纳: „丹东之死“ In: ders. 《毕希纳文集》北京 1986年 (Büchner: *Dantons Tod*. In: ders.: *Gesammelte Werke*)

<sup>39</sup> Vgl.: Mile, Haina: „Renwu.“ In: *Xiju yishu* 1998/5. 海纳·米勒: „任务“ In: *戏剧艺术*. 1998年第5期. (Müller, Heiner: *Der Auftrag*. In: *Theaterkunst*) S.104-114. In der Übersetzung von Ding Yangzhong (丁杨忠).

<sup>40</sup> Eberstein, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1983. S.21

<sup>41</sup> Schmidt-Glintzer, Helwig: *Geschichte der chinsischen Literatur* München u.a. 1990. S.506

<sup>42</sup> Sie bezieht sich auf Jürgen Habermas' 1962 veröffentlichtes Buch „Strukturwandel der Öffentlichkeit“.



und sozialer Institutionen im gegenwärtigen China und zur Bezeichnung längerfristiger Entwicklungen und Autonomiebestrebungen lokaler Eliten interessant.

**“Der erste Anwendungsbereich:** In einigen Forschungsarbeiten ...werden Forderungen nach mehr ‘Demokratie’ als Anzeichen einer sich emanzipierenden ‘bürgerlichen Gesellschaft’ gelesen. Spontan aufbrechende, revolutionäre Bewegungen werden herangezogen als Beweis für einen Zusammenschluss unterschiedlicher sozialer Gruppen, die sich über eine gemeinsame Intention, nämlich gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen, identifizieren. Genau dieser Tatbestand wird bei den Tiananmen-Demonstrationen im Juni 1989 behauptet... Kritische Stimmen verweisen auf Schwachstellen, wenn das Konzept der ‘civil society’ auf den spontanen Ausbruch gemeinsamer, kollektiver Haltungen reduziert wird. Der Mangel an organisatorischen Vorarbeiten bei den Tiananmen-Demonstrationen zeigt vielmehr, dass das Konzept der ‘civil society’, die immer an ein bestimmtes Maß an Selbstverwaltung geknüpft ist, in diesem Kontext nicht nachweisbar ist.

**...Der zweite Anwendungsbereich:** Einigen Arbeiten zufolge läßt sich das Konzept der ‘civil society’ dann konstatieren, wenn intellektuelle Kreise *in Opposition zum Staat* treten. ...Die neu etablierten Institutionen und Organisationen wie Salon, Forschungszentren und Vereine ermöglichten tatsächlich neue Formen gesellschaftlichen Austausches... Es ist allerdings zu hinterfragen, ob tatsächlich eine unabhängige Position der Intelligenz zu den staatlichen Organisationen und Strukturen besteht und ob - und hier müßte die chinesische Seite zu Wort kommen - überhaupt eine ‘bürgerliche Gesellschaft’ westlichen Zuschnitts als erstrebenswert empfunden wird. *Denn: Selbstverständnis und Haltung eines Großteils der Intelligenz zum Staat sind trotz einiger Ausnahmen weniger durch Autonomiestreben als vielmehr durch die Bemühung um die Schaffung bestimmter Freiräume innerhalb der staatlichen Ordnung gekennzeichnet.*

**...Der dritte Anwendungsbereich:** ...Es handelt sich um ein Phänomen, dass im Zuge der Kontaktnahme zwischen der traditionellen chinesischen Gesellschaft und dem Westen in einzelnen lokalen Gebieten in Erscheinung tritt. Festgemacht wird dieses Konzept an dem gesteigerten Engagement und den Projekten, die in einigen Gebieten von den dort ansässigen Eliten initiiert wurden, die in stellvertretender Position sozusagen in Funktion der ‘öffentlichen Autoritäten’ bestimmte Aufgaben des Allgemeinwohls übernahmen. ...In diesem Prozeß der Übernahme bestimmter, dem Allgemeinwohl dienender Aufgaben, eroberten sich die Eliten vor Ort ein gewisses Maß an Autonomie außerhalb staatlicher Kontrolle...*Obgleich davon auszugehen ist, dass in bestimmten Regionen Sphären entstanden, die als ‘Öffentlichkeit’ (gong) bezeichnet werden können und beispielsweise wirtschaftliche Vereinigungen, Teehäuser und intellektuelle Zirkel einschlossen, die sich von offiziellen (guan) und privaten (si) Bereichen funktionell und strukturell abgrenzen lassen, fehlt auch hier das ‘oppositionelle Moment’, nämlich einen öffentlich geführten sowie den Autoritäten entgegengerichteten politischen Diskurs über die alltäglichen Belange zuzulassen.* Überdies wurden auch in früheren Jahrhunderten bestimmte Aufgaben von den lokalen Eliten bestritten und zwar immer dann im verstärkten Maße, wenn die Zentralgewalt schwach und sozio - ökonomische Krisen- und Konfliktfelder verstärkt hervorbrachen. Die aus diesen Tätigkeiten resultierende Macht und ‘Autonomie’ der lokalen Elite dürfte zudem geholfen haben, die traditionellen Strukturen des bestehenden Status Quo, d. h. vor allem die Clan - Strukturen und konfuzianischen Werte, die zur Grundlage ihrer eigenen Legitimation dienten, aufrechtzuerhalten.”<sup>43</sup> (Hervorhebung A.B.)

Die Darlegungen von Heike Frick haben weitreichende Konsequenzen für alles, was wir aus unserer Perspektive zu verstehen und zu werten versuchen. Zusammenfassend muss man feststellen, dass man um die Arbeit, verschiedene sozio-kulturelle Systeme aus der ihnen (und vielleicht nur ihnen) eigenen Systemlogik heraus zu begreifen, nicht herumkommt. Das wiederum bedeutet, dass man sich keines einzigen Begriffs und keiner einzigen Kategorie naiv bedienen oder sicher sein kann, die quasi eine Allgemeingültigkeit zur Voraussetzung hat. Das ist die große Arbeit, die geleistet werden muss und an deren Anfang wir erst stehen. Dennoch denke ich, dass die Ursachen für die Verständigungsprobleme nicht nur in einer „Postulierung westlichen Demokratieverständnisses“ zu suchen sind, sondern in den geistes- und sozial-

---

<sup>43</sup> Frick (1993) a.a.O. S.14 ff.

geschichtlichen Wurzeln und Methoden unseres Denkens und unserer Strategien der Weltwahrnehmung, die sich in entscheidenden Punkten von der chinesischen geistes- und sozialgeschichtlichen Tradition unterscheiden. Dazu gehört das Denken in Dichotomien, das uns immer wieder dazu drängt, einen Kampf der Widersprüche dort zu sehen, wo es den Chinesen tendenziell um die Einheit des Widerspruchs gehen würde. Die *Existenz von Widersprüchen* wird in beiden Kulturen anerkannt. Der *Umgang mit Widersprüchen* zeigt signifikante Unterschiede. Wir suchen den Widerspruch, die Opposition, die Chinesen suchen die Vermittlung, die Integration. Wir denken gern in Brüchen, die Chinesen würden die Vorstellung vom Fließen vorziehen. Wir denken das Individuum konfrontativ zur Gesellschaft, die Chinesen sehen den Einzelnen als Teil des Ganzen. Wir fordern Autonomie von Wissenschaft und Kunst gegenüber dem Staat (und Kirche), die Chinesen sehen beides im Dienst und als Funktionen des Staates an (bzw. einer bestimmten ethisch-moralischen Anforderung). Wir favorisieren das Aktive, Eingreifende, die Chinesen haben die Idee des Nicht-Eingreifens (无为而治, *wu wei er zhi*) zu einer Grundlage ihres Verhaltens gemacht. Und selbst wenn sie wie der Philosoph Xun Kuang, bekannt als Xunzi 荀子 (ca.298-238 v.u.Z.) das Eingreifen (为, *wei*)<sup>44</sup> bevorzugen, meinen sie damit nicht unbedingt, was wir darunter verstehen würden. Die Dinge verkomplizieren sich also zunehmend.

Natürlich ist diese Darstellung zugespitzt, aber anders kann ich den Eigensinn der Grundlagen dieser beiden kulturellen Systeme nicht darstellen. Ralf Moritz versuchte, in einem „Akt transkultureller Explanatoin“ dem traditionellen chinesischen Denken, das eine wesentliche Grundlage für heutiges Denken und Handeln ist, auf die Spur zu kommen:

„Unstrittig dürfte sein, dass die geistige Kultur Chinas ihre Eigentümlichkeiten hat... Gewinnt der Gedanke an die Eigentümlichkeiten des traditionellen chinesischen Denkens Akzeptanz, dann stellt sich auch die Aufgabe, diese Eigentümlichkeiten begrifflich zu fixieren. Besondere Schwierigkeiten ergeben sich hierbei dadurch, dass es sich um einen Akt transkultureller Explanatoin handelt: Wir beschreiben eine andere Kultur mit den geistigen, auch sprachlichen, Mitteln unserer eigenen, was die Gefahr der Unschärfe wie das Risiko des Miß- und Unverständnisses in sich birgt. Dabei ist transkulturelle Explanatoin nicht nur legitim, sondern sie ist notwendig für das wechselseitige Verstehen und für das Begreifen unterschiedlicher Lebensformen; sie ist eine Vorbedingung von Toleranz als Lebenshaltung. Transkulturelle Explanatoin muss aber als solche stets bewußt sein und reflektiert bleiben, um die Projektion der eigenen Kultur in die andere so minimal wie möglich zu halten. Der Versuch begrifflicher Fixierung der Besonderheiten ist dabei stets ein Akt des Vereinfachens, des Weglassens von Erscheinungen, die vom Typischen abweichen. ...Die Annäherung an diese Frage gebietet festzustellen: Die besonderen Züge des philosophischen Denkens im alten China sind weder einer Art ‘chinesischer Seele’ eingeboren noch die zwangsläufigen Attribute einer geographischen Weltregion. Sie reflektieren vielmehr seine besonderen gesellschaftlichen Entstehungs- und Existenzbedingungen. Dabei kann es weniger Ziel sein, Besonderheiten aufzulisten und dabei numerisch Vollständigkeit zu erstreben. Wichtiger indes dürfte sein, die innere Logik der besonderen Art geistiger Wirklichkeitsbewältigung aufzuschließen.“<sup>45</sup>

Moritz stellte keine machtfunktionale Hierarchie zwischen den verschiedenen Denkformen her. Nur so gelang es ihm, die Grundlagen der inneren Logiken unserer beiden Kulturkreise zu sezieren, ohne deren Verständnis eine interkulturelle, partnerschaftliche Kommunikation zwischen diesen beiden Welten nie wirklich möglich sein wird:

---

<sup>44</sup> Vgl.: He, Zhaowu/ Bu, Jinzhi/ Tang, Yuyuan/ Sun, Kaitai: *An intellectual history of China*. Beijing 1991. S.60-68; Moritz (1990) a.a.O. S.177-208, Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O.. S.67

<sup>45</sup> Vgl.: Moritz (1990) a.a.O. S.239f.

„Philosophisches Denken entstand im alten China in *einem* großen Staats- und Kulturbereich, der sich im kulturellen Selbstverständnis als irdisches Pendant zum Himmel begriff; es war eine Kultur, die keine anderen Kulturen neben sich als kommensurabel begriff; es war eine Kultur, die keine anderen Kulturen neben sich als kommensurabel reflektierte. *Relative Isolation* produzierte *Autozentriertheit*, und diese wiederum den über Jahrtausende bestehenden *Anspruch auf Identität von Ökumene und Imperium*, von chinesischer Kulturentwicklung und allgemeiner Zivilisationsgeschichte. Als Folge dessen verstand sich China als koexistiv mit dem Himmel... Unterhalb des Himmels verstand sich China in seiner Geschichte stets als das Ganze, niemals als eine Seite eines Widerspruchs. Das wiederum ist letztlich Ursache dafür, dass sich China auch im Verhältnis zur Natur nicht als *eine* Seite des Widerspruchs begriff, sondern vielmehr als kosmologische Gesellschaft. China bezog die Totalität auf sich und wurde so in der Konsequenz selbst zur Totalität, indem daraus die Sinisierung von Himmel/ Natur folgte. ...*Die Konsequenz dieser spezifischen Vorstellung von allumfassender Ordnung war ein integratives Verhältnis des Menschen zur Natur, kein konfrontatives*, setzt doch dies mit seiner Existenz und historischen Wirkung gerade die Vorstellung eines Widerspruchs von Mensch und Natur voraus. ...Das integrative Verhältnis des Menschen zur Natur entspricht wiederum den kohäsiven Strukturen der chinesischen Gesellschaft... In gewissem Sinne erfolgte eine ‘Dehnung’ der Familie zum Staat hin, der Familienethik zur Staatsethik. So blieb die chinesische Gesellschaft familistisch, familienorientiert, was zur Wahrung der kohäsiven Strukturen beitrug und China über die Jahrhunderte hinweg als Patrimonialstaat bestehen ließ. Damit verband sich das *Ideal* - Bild von der Vater - Rolle des chinesischen Kaisers. Diese Dehnung der Familienethik zur Staatsethik erfolgte, weil einerseits China im Anspruch auf *die* kosmologische Gesellschaft und damit auf die Identität von Ökumene und Imperium lebte und andererseits aber in der Geschichte der chinesischen Welt keine das Reich integrierenden *verdinglichten* sozialen Abhängigkeiten in Gestalt relativ *entwickelter* Waren- und Rechtsbeziehungen als Kategorien sozialen Verkehrs wirklich ausgeprägt wurden, wie es etwa in der griechisch - römischen Antike der Fall war. ...Die Dehnung der Familienethik zur Staatsethik schuf die Möglichkeit einer geistig - ethischen Vermittlung zwischen der bis in unser Jahrhundert bestehenden dörflichen Zellularstruktur der Gesellschaft und dem Anspruch auf Einheit und Konzentriertheit des Gesamtreiches. Dies hat zur Regierbarkeit des Großreiches - eines der erstaunlichsten Phänomene der Weltgeschichte - beigetragen. ...Indem das integrative Denkmuster der kohäsiven Struktur der chinesischen Gesellschaft entspricht, erscheinen die Maximen der Einordnung des Menschen in die Natur und seiner Einordnung in den Familien-/ Clan-Verband bzw. - vermittelt über diesen - in den Staat als zwei Seiten eines einheitlichen Verhaltensmusters. Dieses integrative Denk- und Verhaltensmuster ist charakteristisches Merkmal eines Weltbildes, das holistisch zu nennen ist und auch als solches zur Essenz der geistigen Kultur des traditionellen China gehört. ...In China fehlte das Bewußtsein der Relativität im Verhältnis zu anderen Kulturen und damit auch die Sensibilität dafür, den Wechsel innerer Verhältnisse wirklich als Ausdruck des Relativen zu verstehen. Es ging stets um den Wechsel von Ordnung und Unordnung, die wieder zur Ordnung hin aufgehoben werden musste, und diese Ordnung wurde ... als Normalität des Seins, als eine ontologische Größe verstanden. In Griechenland war es das vielfältig vermittelte Bewußtsein des Relativen (u. a. durch die Vielgestaltigkeit der polit-ökonomischen und soziokulturellen Struktur in der Vielfalt der Stadtstaaten angeregt, A. B.), das dazu stimulierte, dieses Relative zu erklären und auf einem solchen Wege ein Absolutes dahinter zu finden. ...Dabei erscheinen uns sowohl das Atom des Demokrit als auch die Platonsche ‘Idee’ als ein - vermitteltes - geistiges Abbild der *poleis* - Realität. Damit entstand auch die Vorstellung einer vom Menschen unabhängigen Weltordnung, eines Gesetzesobjektivismus, eines *nous*, eines *logos*. Dabei ist festzustellen, dass die Idee des Natur- bzw. Seingesetzes angeregt wurde durch den Fakt des juristischen Gesetzes, welches das Verhalten autonomer Individuen als *personae* regulierte ... Der *einzelne* polis - Bürger als relativ freies Individuum, auf dessen Existenz diese Art juristischen Gesetzes beruht und der damit vom Gemeinwesen abgehoben, gesondert, erscheint, und die Autonomie der *einzelnen poleis* entsprechen sich hier in ihrem historischen Auftreten. Der in ökonomischer, politischer und juristischer Hinsicht relativ freie Staatsbürger zwingt dazu, jenseits des Subjektiven, der Subjekte, eine abstrakt - verdinglichte Ordnung zu begründen. ...Dies wiederum vermittelt *hier* zum *philosophischen* Nachdenken über Formen und Regeln in der objektiven Realität jenseits vom Menschen; es trifft sich mit dem Bestreben, die empirisch erfahrbaren Relativitäten auf einen Grund zurückzuführen und das Absolutum zu suchen. In China wiederum wirkt das integrative Denk- und Verhaltensmuster der Suche nach einem letzten absoluten Grund, auf den die Vielfalt der Erscheinungen *reduzierbar* ist, entgegen. So ist es nicht verwunderlich, dass wir im alten China die Vorstellung des Atoms nicht antreffen... Das integrative Denkmuster postuliert das Einpassen des Menschen in die Harmonie des Weltganzen... Der Mensch wird mit seinem

Verhalten an der Realisierung der Harmonie des Weltganzen beteiligt. Er folgt dabei einer ihm immanenten, auf Ganzheitsharmonie orientierenden intrinsischen Logik. ...Er trägt die Maxime seines Verhaltens in seinem Inneren (Inneres ist hier nicht gleichzusetzen mit der westlichen Vorstellung von der Psyche oder dem Psychologischen, A.B.), wie sie allen Dingen immanent ist. Diese intrinsische Verhaltenslogik ist zugleich Träger des Werdens aller Einzeldinge und somit den Dingen *gleichzeitig* vorgegeben. Innen und Außen fallen zusammen, wie Subjekt und Objekt zusammenfallen... Der Vergleich zwischen dem alten China und dem alten Griechenland weist aus, dass eine eindeutige Beziehung besteht zwischen Warenproduktion, Befindlichkeit des Individuums und Rechtsideen einerseits sowie der philosophischen Idee des Gesetzesobjektivismus andererseits. ....Die das chinesische Denken durchziehende Idee, wonach das richtige Verhalten des Menschen die *conditio sine qua non* für die Harmonie des Weltganzen ... ist ... trägt entscheidend dazu bei, dass dieser Mensch mit seinem Verhalten, dass die Motive und die gesellschaftlichen Konsequenzen dieses Verhaltens sowie die ihm zugrunde liegende Moral Dreh- und Angelpunkt des Nachdenkens werden. Das ist der entscheidende, alles beherrschende Inhalt der traditionellen chinesischen Denkkultur.“<sup>46</sup>

Angesichts eines solchen, über Jahrtausende eingeübten integrativen Sozialverhaltens, das in seiner ethisch-moralischen Wirksamkeit ausgeweitet wird auf die Gesamtgesellschaft, ja auf den gesamten Kosmos, ist ein westlich verstandenes, an autonomisierte Individuen gebundenes Oppositionsverhalten ebenso wie ein spezifisch westliches Bedürfnis nach individueller Freiheit und auf dieser Basis begründeten Gleichheit und Brüderlichkeit geradezu absurd, ja eigentlich, aus chinesischer Perspektive, sogar unmoralisch.

„Alle Privatinitiative hielt der Staat als Sachwalter ganzheitlicher Ordnung unter Kontrolle, wie im holistischen Weltbild jedes Einzelding der Diener dieser ganzheitlichen Ordnung war. ...Wie im Weltbild das Einzelding, so hatte in der Gesellschaft das Individuum Verweischarakter, es verwies mit seinem Handeln auf die Ordnung von Familie und Staat. Diese Ordnung wurde zu seinem Wesen, *so dass das Individuum eigentlich ein Dividuum war.*“<sup>47</sup> (Hervorhebungen A. B.)

Man braucht fast nicht zu erwähnen, dass solche historisch gewachsenen, in der Hauptsache an dörfliche Sozialorganisation gebundenen Strukturen sich natürlich auch ihre eigene Öffentlichkeit strukturierten (z.B. Theater, Printmedien) und Funktionen dieser Öffentlichkeit in das übergeordnete gesellschaftliche Modell einpassten,

„denn ‘Öffentlichkeit’ im traditionellen und modernen China ist offensichtlich anders strukturiert als im Westen. Für China gilt vielmehr, dass *die Ausweitung öffentlicher Lebensbereiche nicht einherging mit einer Bestätigung ‘bürgerlicher Macht’ gegen die staatliche Autorität.* So konnten sich zivile Institutionen zwar etablieren, die eigene Interessen vertraten, aber dennoch keine ‘bürgerliche Gesellschaft’ entstehen. Dennoch: *es entwickelte sich ein Aktions- und Einflußgebiet, das zwischen staatlicher Autorität und Gesellschaft angesiedelt war und bestimmte Mittlertätigkeiten übernahm...* Dass seit der Taiping - Revolution und dem Entstehen erster moderner Zeitungen allmählich eine Form von publizistisch bestimmter Öffentlichkeit heranwuchs, die sich über bestimmte politische Meinungen identifizierte, ist ein Novum des 19. Jahrhunderts. ...*Diese Öffentlichkeit unterschied sich jedoch in einem Punkt grundlegend von der von Habermas skizzierten.* Die sich hier über Kommunikationsmedien austauschende Öffentlichkeit ist *nicht an den Beginn demokratischer Strukturen gekoppelt* und verfügte lediglich in sehr begrenztem Maße über die Möglichkeit zur freien politischen Meinungsäußerung. *Die gegenseitige Durchdringung beider Momente (Öffentlichkeit, Demokratie), ist für westliche liberale Gesellschaften konstitutiv, nicht aber für China.* ...*Denn auch für das moderne China wird deutlich, dass die idealisierte Opposition zwischen gesellschaftlicher Autonomie und staatlicher Macht nicht existiert.* Vielmehr entstehen Räume wechselseitiger Kontaktaufnahme, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine Verbindung zwischen gesellschaftlicher Intergration einerseits und der Bemühung um die Errichtung eines modernen Staates andererseits eingegangen sind. In

---

<sup>46</sup> ebd. S.240 ff.

<sup>47</sup> ebd. S.249

diesem Prozeß übernehmen damals wie heute öffentliche Lebensbereiche die Vermittlung zwischen Staat und Gesellschaft.“<sup>48</sup>

Obwohl die chinesische Gesellschaft sich ebenso wie die europäische historisch weiterbewegte, erkennen sich doch beide Kulturen in ihren jeweiligen Antiken wieder, berufen und beziehen sich auf sie und werden durch spezifische Tradierungen in ihrer sozio-kulturellen Praxis, ihrem Wahrnehmen und Verstehen konditioniert und durchaus auch beschränkt. Wir können das Relative denken und wir versuchen den letzten Grund, das übergeordnete Absolute dahinter zu finden. Aber wir haben das Absolute - im Zuge des Kolonialismus - mit uns selbst gleichgesetzt. Daraus folgt konsequenterweise, dass uns die Idee des Absoluten<sup>49</sup> zum Verstehen des Relativen nicht mehr viel nützt.

Darin liegt eine große Beschränkung, die Beschränktheit zur Folge hat. Ich gehe auf diese Probleme nicht deshalb so ausführlich ein, weil sich darüber so trefflich philosophieren lässt. Vielmehr dient mir diese Ausführung als Detail einer Argumentationslinie, die einen konkreten Praxisbezug und damit Konsequenzen hat. Wir messen uns gegenseitig mit Kategorien, die dem jeweiligen Messobjekt nicht angemessen sind.

Wenn dahinter nicht auch Kalkül steckte, könnte man diese Verfahrensweise für eine unsinnige Methode halten, die darauf hinaus läuft, einem Apfel vorzuwerfen, dass er keine Birne ist. Aber das Kalkül steckt z.B. darin, dass wir auf diese Weise „kosmopolitisch“, „political correct“, „liberal“, „tolerant“, „humanistisch“, auf der Grundlage von „Dissidententum“ und „Zivilcourage“ (die uns natürlich keine wirklichen Unannehmlichkeiten produzieren dürfen) unsere kleinen und großen Stellvertreterkriege führen können - ob das den agierenden Subjekten bewusst ist oder nicht.

### **1.2.2 Menschenrechte und Kulturaustausch**

---

Unterschiedliche Auffassungen in der Frage der Menschenrechte und dem westlichen Begriff des „Dissidenten“ können zum Scheitern interkultureller Projekte führen. Ein Beispiel dafür war das Münchener Projekt „China heute - Kulturwochen in München“, das vom 10.-28.6.1996 stattfinden sollte und dessen Ersatzveranstaltung nach dem Scheitern der ursprünglichen Pläne schließlich vom 23.6.-28.6.1996 erfolgte. Unter anderem sollten zwei Inszenierungen des *Zentralen Experimentiertheaters für Sprechtheater* in Peking (中央实验话剧院, Zhongyang shiyan huaju yuan) aufgeführt werden. Dazu gehörte die erste chinesische „Faust“-Inszenierung (浮士德, fus hide) in der Regie von Lin Zhaohua (林兆华).

---

<sup>48</sup> Frick (1993), a.a.O. S.16 f.

<sup>49</sup> „Das gilt für jeden Kulturzusammenhang. Die dogmatische Einübung von Denkformen, wie sie Erich Rothacker als Grundvoraussetzung aller Bildung vorgestellt hat, kennzeichnet Sozialisation und Vergesellschaftung der Menschen in sämtlichen Kulturkreisen. ...Wovon hier die Rede ist, bezieht sich auf den Selbstanspruch der Kulturercheinungen. Sie erscheinen als mit universeller Bedeutung und Gültigkeit ausgestattet, obwohl sie in einer spezifischen Kultur entstanden sind und hier ihre praktische Wirksamkeit haben.“ Vgl.: Negt, Oskar: *Modernisierung im Zeichen des Drachen. - China und der europäische Mythos der Moderne*. Frankfurt/ M. 1988. S.322 f.

Am 29. Mai 1996 verschickte die mit der Organisation dieser Kulturtage beauftragte Münchener „Hahn Produktion-Gesellschaft für Theater, Management und Kulturaustausch“ die Mitteilung, dass das Projekt von chinesischer Seite abgesagt worden sei. Was war geschehen? Die chinesischen Kulturwochen in München verfolgten ein ähnliches Konzept, wie das 1993 vorausgegangene „China Avantgarde“-Festival im Haus der Kulturen der Welt in Berlin.<sup>50</sup> Chinesische Musik, Kunst, Theater, Literatur der VR China sollten vorgestellt werden. Der Unterschied zum Berliner Konzept bestand u.a. darin, dass mit der offiziellen chinesischen Seite, dem Kulturministerium, kooperiert wurde. Ausserdem sollten die Theaterveranstaltungen durch die Zusammenarbeit mit den Münchner Kammerspielen und dem Bayrischen Staatsschauspiel an theatergewohnten Orten stattfinden. Darüberhinaus war ein Austauschprojekt „Deutsche Kulturwochen“ in China geplant. Ein anderer Unterschied, der m.E. letztlich maßgeblich zum Scheitern der Unternehmung beitrug, waren Inhalt und Form der begleitenden Diskussionsforen. Natürlich hatte es auch in Berlin Diskussionsmöglichkeiten gegeben, die die deutschen Interessenten nutzen konnten, um mit den chinesischen Künstlern über deren Arbeit ins Gespräch zu kommen und vermittelt über das konkrete Thema der künstlerischen Produktion auch die aus westlicher Sicht (der letzten Jahrzehnte) oft so brennenden Fragen nach Demokratie, Menschenrechten, individueller und künstlerischer Freiheit zu stellen. Allerdings blieb es den Chinesen überlassen, ob und in welcher Form sie sich dazu äußern wollten. Sie wurden als Subjekte und Entscheidungsträger in eigener Sache ernst genommen. Die Diskussionsveranstaltungen in München aber kann man als gezielte Provokationen in Richtung des chinesischen Kulturministeriums und der chinesischen Künstler werten, wobei das Scheitern des Festivals billigend in Kauf genommen wurde. Die Diskussionsthemen und Podiumsteilnehmer wurden ohne ausreichende Rücksprache mit dem ko-produzierenden und mitveranstaltenden chinesischen Kulturministerium festgelegt. In der deutschen Programm-vorschau auf diese Diskussionen findet man alle Reizworte und Klischees wieder, mit der deutsche Magazine und Zeitungen ihre Produkte verkaufen können, wenn es um die VR China geht:

„Das *volkreichste* Land der Erde stand in den letzten Jahren wegen seiner *Menschenrechtsverletzungen* im Mutterland China und *im besetzten Tibet* bei gleichzeitiger *Marktöffnung* unter der *besonderen Kritik der westlichen Demokratien*. Während *das alte China* in der Kulturszene des Westens weiterhin *Bewunderung* erntet, stößt das Einführen marktwirtschaftlicher Formen ohne begleitende *freie und demokratische Gesellschaftsnormen* auf Unverständnis.“<sup>51</sup> (Hervorhebungen A.B.)

Der Sinn der Podiumsgespräche sollte darin liegen „mit ausgewiesenen Experten ...über drei zentrale Themenstellungen ...das Gestern zum Heute in Verbindung zu bringen und ‘verstehen’ zu lernen.“<sup>52</sup> Das erste Thema lautete: „Himmlicher Frieden? Über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft“. Eingeladen waren die Schwester des sogenannten Dissidenten Wei Jingsheng, der in Amerika weilende Dissident Liu Gang, ein chinesischer Journalist aus Köln, ein aus China ausgewiesener deutscher Journalist und Sinologe sowie zwei weitere Sinologen. Bereits an der Überschrift läßt sich die populistische Richtung ablesen. Zum einen

---

<sup>50</sup> vgl: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *China-Avantgarde*. Berlin 1993.

<sup>51</sup> Beck Forum/ Landeshauptstadt München (Hg.): *3 China - Diskussionen* (Faltblatt), München 1996, S.1

<sup>52</sup> ebd.

hat man mit Bezug auf die Niederschlagung der Studentenproteste auf dem Platz vor dem Tor des Himmlischen Friedens (Tiananmen-Platz) bereits im Laufe der damaligen Berichterstattung die christlich konnotierte, ironisch-zynisch gemeinte Metapher „*Himmlischer* Frieden“ gemacht. Das mag für Schlagzeilen, die von der Oberfläche der Dinge leben, noch angehen. Aber Sinologen kennen die chinesischen Konnotationen des Begriffs „Himmlischer Frieden“ und wissen, dass darin auch ein spezifisch chinesisches Verständnis des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft impliziert ist, wobei insbesondere der westliche Begriff des Individuums<sup>53</sup> überhaupt keine Rolle spielt. Von der begrifflichen Zwielfichtigkeit abgesehen, weiss jeder in der fachlichen Diskussion um die tragischen Ereignisse von 1989 in Peking, dass das dort verhandelte Hauptthema eben mit der westlichen Dialektik von Individuum und Gesellschaft nicht so viel zu tun hatte, sondern dass es sich um eine spezifisch chinesische Protestbewegung handelte, die über die Analyse *traditioneller* Mechanismen gesellschaftlicher Interessenauseinandersetzungen in China viel besser zu verstehen wäre, als über unsere Projektionen darauf. Jeder, der längere Zeit in China gelebt hat und die Diskussion mit Studenten oder anderen Leuten, die in die Ereignisse verwickelt waren, suchte, weiss aus erster Hand, dass unsere Begriffe von Demokratie und Dissidententum nicht anwendbar sind, auch dann nicht, wenn chinesische Studenten den Begriff der Demokratie verwandt haben, denn sie füllen diese Begriffe mit ihren eigenen Bedeutungen auf.<sup>54</sup> Damit stehen sie ganz in der Tradition der 4.-Mai-Bewegung von 1919, die sich die Begriffe Demokratie und Wissenschaft zu ihren Leitworten erkoren hatte. Auf *diese* Bewegung, auf ihre eigene Geschichte also, bezogen sich die chinesischen Studenten 1989 sowohl was die Schlagworte, als auch die Terminierung und den Ort ihrer öffentlichen Proteste betraf. Dieses Begriffsphänomen ist in der Sinologie allgemein als Sinisierung bekannt und gehört zu den diffizilsten Schwierigkeiten im interkulturellen Verstehen bzw. der „transkulturellen Explanation“. Abgesehen von der kalku- lierten, also politisch instrumentalisierten Begriffsungenauigkeit des Diskussionsthemas, und abgesehen von der Tatsache, dass man sich über den chinesischen Kooperationspartner hinwegsetzte, war die Diskussion von beispielloser Heuchelei geprägt, die von entsprechenden Apologeten in den Medien vervollständigt wurde.<sup>55</sup> Insbesondere die deutsche Wirtschaft, die ja als Sponsor des Münchner Festivals auftrat, begrüßte 1989 insgeheim die Niederschlagung der Studentenproteste, weil dadurch eine (wenn auch trügerische) innenpolitische Stabilität hergestellt wurde (ganz anders als im Scherbenhaufen Russland), die den deutschen Geschäften in China zugute kam. Immer wenn es seither um deutsch-chinesische Wirtschaftsprojekte ging, wurde die Menschenrechtsfrage als zwar unvermeidliche aber ungeliebte Fußnote abgehandelt. Heutzutage ist es für Chinesen schwieriger, ein deutsches Visum als einen chinesischen Paß zu

---

<sup>53</sup> Vgl. dazu z. B.: Kuang, Yaming: „Über den aktuellen Wert aller positiven Faktoren in der ‘Menschenlehre’ von Konfuzius“; Kubin, Wolfgang: „Der unstete Affe - Zum Problem des Selbst im Konfuzianismus.“; Chang, King-yu: „Eine Interpretation der konfuzianischen Tugenden und ihre Bedeutung für die Modernisierung Chinas.“ Alle genannten Aufsätze in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hrsg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990

<sup>54</sup> Vgl.: Felber, Roland: „Zur Demokratie-Problematik in der neueren chinesischen Geschichte.“ In: *Comparativ*. 1992/ Heft 2 sowie in Bezug auf die politische Theatralität und die Bedeutung des Begriffs „Demokratie“ bei den chinesischen Studenten 1989 siehe: Esherrick, Joseph W./ Wasserstorm, Jeffrey N.: „Acting out democracy: political theatre in modern China.“ In: *The Journal of Asian Studies*. Vol. 49. Nr.4. November 1990. S.835-865

<sup>55</sup> Vgl.: Becker, Peter von: „China heute“ - 180 Theaterleute und Künstler kommen im Juni nach München.“ In: *Theater heute*. 1996/5. S.34

bekommen... Die Frage des chinesischen Dissidententums wird selbst in der deutschen Presse stellenweise der Lächerlichkeit preisgegeben, denn nun kann man die in Amerika stationierten chinesischen Dissidenten in ihrem dortigen Tun beobachten und das deckt sich gar nicht mit der westlichen Projektion vom politisch-oppositionellen Robin Hood, der neue Entwürfe von der Welt konzipiert. Die Häme, die sich darin verbirgt, ist auf diesselben Gründe zurückzuführen, wie die der vorhergehenden Idealisierung - nämlich Unverständnis dessen, was ein chinesischer Dissident überhaupt sein soll und kann<sup>56</sup>. Beides dient der eigenen Selbsterhebung auf Kosten anderer. Es sind genau diese Kosten, die man monieren muss. Der chinesische Ministerpräsident Zhu Rongji, der von seinen Landsleuten durchaus geschätzt wird, hat nicht Unrecht, wenn er in Richtung chinesischer Auslandsdissidenten sagt:

„Wenn diese Leute nach China zurückkämen, gäbe es kein Rechtssystem, keine Demokratie, keine Rechtsstaatlichkeit in China. Die Situation wäre nicht so, wie sie sich das vorstellen.“ Zhu Rongji bat zugleich um Verständnis für das Vorgehen der Regierung und zeigte sich zum Dialog bereit. „Wir wissen am besten, wie die Menschenrechte in China geschützt werden können“, (...) und verwies darauf, dass China mehrere tausend Jahre feudaler Geschichte hinter sich habe (...) ‘Wir begrüßen die Kritik unserer ausländischen Freunde an unserer Arbeit. Aber seid nicht zu ungeduldig’, bat der Premier. China arbeite täglich an seinem Rechtssystem und seiner Gesetzgebung. ‘Wir verbessern die Menschenrechte täglich und werden es weiter tun’, sagte Zhu und beschrieb sich selbst als langjährigen Vorkämpfer für Menschenrechte, der mit westlichen Wertvorstellungen vertraut sei.“<sup>57</sup>

Wer sich einmal mit dem traditionellen Rechtssystem in China und den zahlreichen Reformversuchen in diesem Jahrhundert befasst hat weiss, dass Zhu nicht übertreibt.<sup>58</sup> Unter dem Druck des Westens und in Auseinandersetzung mit seinen Menschenrechtsforderungen sind in der VR China 1998 diverse Veröffentlichungen zum Thema erschienen. Sie versuchen, die chinesische Sicht auf die Dinge (selbstverständlich sanktioniert durch die Parteilinie der KP Chinas), darzustellen. Eines der übersichtlichsten und umfangreichsten Werke für den Normalverbraucher ist das Buch „Handbuch der Menschenrechte für den chinesischen Bürger“<sup>59</sup>. In ihm wird einleitend die Geschichte des Begriffs der Menschenrechte in Europa erläutert. Diese Einleitung sieht den Beginn der Installation des Menschenrechtsbegriffs 1628 in der englischen „*Petition of Rights*“, führt sie weiter über ein 1679 dort verabschiedetes „Gesetz über den Schutz des Lebens“ (人身保护法, renshen baohu fa) und 1689 mit der „*Declaration of Right*“. Weitergeführt worden sei diese Entwicklung 1776 mit der *Amerikanischen Unabhängigkeitserklärung* und in deren Folge mit der *Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte* 1789 in der Französischen Revolution. Diese Entwicklung sei an bürgerliche Revolutionen gebunden gewesen. Seit Beendigung des 1. Weltkrieges hätte es Bestrebungen zur Internationalisierung und Institutionalisierung der Menschenrechte gegeben, die aber erst nach dem 2. Weltkrieg durchgesetzt werden konnten in der 1948 von der UN-Vollversammlung

---

<sup>56</sup> Vgl.: Fried, Nico: „Der Dissident und das Menschenrecht auf Rauchen - Warum Wei Jingsheng sich auch in den USA verfolgt fühlt.“ In: *Berliner Zeitung*. 21.1.1999. S.11

<sup>57</sup> Mann, Otto: „Chinas Premier setzt Dissidenten mit Kriminellen gleich.“ In: *Berliner Zeitung*. 16.03.1999

<sup>58</sup> Zum traditionellen Rechtssystem und dessen Widerspiegelung in den Diskursen literarischer Werke, die bis in die Gegenwart oft Grundlagen von Theaterstücken bildeten siehe: Shapiro, Sidney: *The Law and the Lore of China's Criminal Justice*. Beijing 1990. Zum Rechtssystem der VR China aus volksrepublikanischer Sicht vgl.: Du, Xichuan/ Zhang, Lingyuan: *China's legal system: A general survey*. Beijing 1990.

<sup>59</sup> Feng, Lin: *Zhongguo gongmin renquan duben*. Beijing 1998 冯林(主编): 中国公民人权读本. 北京1998年 (Handbuch der Menschenrechte für den chinesischen Bürger)



gebilligten *Allgemeinen Deklaration der Menschenrechte*. Auf der Menschenrechtskonferenz der UNO 1968 in Teheran wurden in der Proklamation von Teheran alle Völker zur Einhaltung der 1948 beschlossenen Deklaration aufgerufen. 1977 und 1986 hätte die UNO durch entsprechende Deklarationen den Menschenrechtsbegriff weiterentwickelt.<sup>60</sup> Was das vom chinesischen Autor erwähnte „Gesetz über den Schutz des Lebens“ von 1679 angeht, so habe ich darauf keinen Hinweis gefunden. Möglicherweise handelt es sich um ein Übersetzungsproblem und gemeint war das „Gesetz über den Ehrverlust“ (Bill of Attainder). In der Hauptsache war es damals darum gegangen, die Katholiken vom englischen Thron fernzuhalten, indem drei Ziele angegangen wurden, die alle erfolglos blieben bis auf eine Verbesserung der Menschenrechte: „*Although in retrospect this Act, requiring judges to bring a prisoner to trial within a specific period, was a great step forward in the progress of human rights...*“<sup>61</sup>

In bezug auf die historischen Vorläufer der „Petition of Right“ von 1628 in England könnte man noch die „*Magna Charta*“ von 1215 erwähnen, auf die sie sich - nicht sehr erfolgreich - berief:

„Der Aufruf des Königs, gegen Spanien und Frankreich zusammenzustehen, zündete nicht bei den Commons. Stattdessen brachten sie zuerst ihre Beschwerden vor, die die bisherige Politik des Königs verurteilten. Sie erstrebten einen Protest gegen die willkürlichen Verhaftungen und beriefen sich auf die Magna Charta von 1215, nach der kein freier Mann ohne ordentliches Gerichtsverfahren gefangengesetzt werden dürfe. Sie interpretierten die Magna Charta als verbrieftes Suprematium des bestehenden Rechts... Hauptanliegen war der Kampf gegen willkürliche Besteuerungen... Nach mannigfaltigen Beratungen über die Form des Vorgehens, bei dem man formell möglichst einen revolutionären Charakter vermeiden wollte, schlug Coke eine Petition vor. Man kleidete also den revolutionären Anspruch des Hauses in eine Bitte, in die ‘Petition of Right’ von 1628. ... Der Triumph des Common Law über die königliche Prärogative stand nur auf dem Papier, da keine Bill of Right erreicht war. Das wegweisende Ergebnis blieb ohne praktische Auswirkung...“<sup>62</sup>

Feng Lin setzt sich auch damit auseinander, seit wann sowie wodurch China mit der Rechtsvorstellung der Menschenrechte konfrontiert wurde. Nachdem sich England durch den 1. Opiumkrieg 1840 gewaltsam Zutritt zum chinesischen Territorium verschafft hätte und die Existenzberechtigung des chinesischen Volkes attackierte, seien gleichzeitig die westlichen Auffassungen zu Politik und Menschenrechten ins Land gedrungen. Fortschrittliche chinesische Kräfte hätten sogleich den Weg der Landes- und Volksbefreiung eingeschlagen. Der chinesische kaiserliche Beamte Guo Songtao (郭嵩燾) der Qing-Dynastie (1644-1911) schlug als Reaktion ein „Völkerrecht“ (民权, minquan) vor. Später hätte Sun Zhongshan (孙中山 Sun Yatsen), das bürgerliche Lager vertretend, gefordert, auf den westlichen Werten von „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ ein reiches und starkes China aufzubauen. Zwischen 1908 und 1946 hätte China mehr als zehn Dokumente, die Menschenrechte betreffend, verabschiedet. Realität sei aber, dass die Französische Konzession in Shanghai diese Bemühungen 1885 mit einer eigenen Verordnung unterliefe, ebenso wie die amerikanische Armee 1946 in Beiping (Peking). „Das sind die Menschenrechte, die uns der Westen damals zugestand.“, heisst es abschließend. Die VR China setze sich seit 1955 in internationalen Gremien für die Menschenrechte ein.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> ebd. S.1 ff.

<sup>61</sup> Coward, Barry: *The Stuart Age. England 1603-1714*. London, New York 1990. (second edition) S.329

<sup>62</sup> Kluxen, Kurt: *Geschichte Englands*. Stuttgart 1991. S.290 f.

<sup>63</sup> Vgl.: Feng, Lin (1998) a.a.O. S.3f.

Aus dieser *chinesischen* Perspektive ist die Forderung nach Menschenrechten, die durch die sich im 19. und 20. Jahrhundert unrechtmäßig in China befindlichen westlichen imperialistischen Mächte gestellt wurde, Teil von westlicher Kolonialpolitik und eine ihrer politischen Waffen. Diese Beobachtung trifft sich mit der Janusköpfigkeit, die der „Deklaration der Menschen- und Bürgerrechte“ bereits 1789 eingeschrieben war und die bis heute einen unauflösbaren Konflikt zwischen humanistischem Ideal und wirtschaftlicher Macht bildet, wobei der letztere Aspekt in der Regel verschwiegen aber umso härter praktiziert wird.

„Nachdem ihr (Deklaration, A. B.) erster... Artikel stipulierte, dass die Menschen frei und gleich an Rechten geboren werden und es bleiben, schrieb der zweite das Eigentum - neben Freiheit, Sicherheit und Widerstand gegen Unterdrückung - unter den 'natürlichen und unverlierbaren Menschenrechten' fest. ...Die einflussreichen Sklavenhalter in den Kolonien spielten mit Erfolg Artikel 2 - ihr 'Eigentum an den Sklaven' - gegen deren 'Recht auf Freiheit und Gleichheit' aus und zwangen die Nationalversammlung zum ersten Abstrich an der universellen Gültigkeit ihrer Prinzipien.“<sup>64</sup>

Mit dem zwielichtigen, auf Ewigkeit und Statik angelegten Universalitätsanspruch, den schon Robespierre 1791 formulierte („universale, unabänderliche und unverjährende Rechtsgrundsätze, geschaffen, um auf alle Völker angewandt zu werden“)<sup>65</sup> lässt sich seitdem bestens Machtpolitik betreiben - leider auch mittels internationaler Kulturpolitik. Aus theaterwissenschaftlicher Sicht kann die Analyse solcher Kulturveranstaltungen im Kontext spezifischer Machtdiskurse sehr interessant sein, und zwar aus Sicht einer Theaterwissenschaft, die sich von Arbeitsprinzipien der *cultural studies* inspirieren lässt, der es nicht nur

„um das spezifisch künstlerische oder auch dominant ästhetische Ereignis Theater“ geht, sondern „um jene Vorgänge sozio-kultureller Kommunikation, für die darstellerische Tätigkeiten eine wesentliche Rolle spielen. Und zwar jene Darstellungsaktivitäten, die vor allem mit dem tätigen Körper und/oder seinen mediatisierten Bildern operieren und in diesem Vorgang Bedeutungen produzieren. Sie sind als Theater - Formen zu beschreiben oder, siehe heutige Real - Politik in der Wirklichkeit ihrer Fernseh - Darstellungen, diskursiv als theatrale Phänomene zu behandeln. Dass solche Geschehnisse theatral sein können, wäre allein von mäßigem Interesse. Jedoch als *Symbolische Aktionen* haben sie ein erhebliches Gewicht... Wichtige gesellschaftliche Prozesse sind oft darstellerische Vorgänge. Theatralität ist nicht selten ein erheblicher historischer Wirkungsfaktor, vor allem ideologischer Art. Vertrackt paradoxe Phänomene, die sie sind, werden symbolische Aktionen so modellartige Bezugsgrößen bohrender Selbstreflexion, in der Kulturen um ihr Weltverständnis, ihre Wertgefüge und um ihre Sinnhaftigkeit ringen. Das ist begründet in ihrer Struktur. Sie sind *reale* Aktionen, deren wichtigstes Moment aber die *symbolischen Dimensionen*, die *Bedeutungen* sind, die sie erzeugen. ...Das kritische Entziffern solcher Konstruktionen und zugleich die Suche nach, hoffentlich, noch oder immer wieder emanzipativen Potentialen symbolischer Tätigkeiten sind für mich Hauptinteressen von Theater.“<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Markov, Walter: *Revolutionen im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799*. Bd.1. Leipzig 1986. S.108 f.

<sup>65</sup> ebd. S.108

<sup>66</sup> Fiebach (1996) a.a.O. S.5 f.

## 2 入国問禁 (ru guo wen jin) Kommt man in ein fremdes Land, fragt man nach Ver- und Geboten

### 2.1 Leib versus Körper - die Macht der sozialen Geste

„Der Forscher wähnte sich in der Rolle eines Nicht-Beteiligten, der wie ein Zuschauer im Theater die Vorgänge auf der Bühne aufmerksam aber unbeteiligt verfolgt. Dies setzt einen wissenschaftstheoretischen, aber auch sozialen Bruch voraus zwischen dem Erkennenden und dem Erkannten. ...Die Chinawissenschaft kann sich nicht auf einem transzendentalen Hügel wähen, von dem aus sie China beobachtet...“<sup>67</sup>

„The general criticism which could still direct towards these forms of searching out of prejudices and preferences in terms of access to as well as to the evaluation of knowledge in the field pertains to the definition of ‘ethnography’ as an allegedly dispassionate, disinterested and neutral, factual account of otherness. This separates it from the personal vagaries and often accidental circumstances as well as the presumed links between the socio-cultural category or milieu of the researcher and the response of the research partners.“<sup>68</sup>

Die eigene Verstrickung in den Gegenstand des Interesses ist ein lange geleugneter oder unterdrückter Tatbestand, als würde man aufhören, ein sozial agierender Mensch zu sein, bloß weil man den kulturellen Kontext wechselt. Mittlerweile gibt es eine Sensibilität für dieses Problem. Es soll nun nicht mehr verdrängt, sondern als „oxymoron of ‘participant observation’“<sup>69</sup> sogar als neue Erkenntnisstrategie und -praxis genutzt werden:

„After the neglect of the body in the field work process, the pendulum has swung to an exclusive reliance on bodily sensations as proof for true participation and authenticity, but only the bodies of the researchers are described.“<sup>70</sup>

Das aber treibt, wie die vorhergehende und immer noch vorherrschende Methode des heil-suchenden Glaubens an unumschränkte Objektivität, neue, merkwürdige, auf zugrundeliegende Machtstrukturen verweisende „Blüten“, wie sie Klaus-Peter Koepping schlüssig und stellenweise amüsant darstellte. Wichtig bleibt ein grundsätzlich reflektierendes, in Frage stellendes Verhältnis zum Methoden-problem. Koepping verweist dabei auf eines der grundlegenden Vermittlungsprobleme

„that the transmission of experience, whether oral or written, whether to oneself or into a diary or to a wider public ... is an exercise on various levels of meta-language. No matter, who the addressee is, the self, the known other or the reader as stranger, the message is always received differently: even the reflective recollection is put differently by the speaker/ writer accordingly. We may try to be faithful to the original and we may strive to adjust the found truth and translate it into our idiom (or stick to a hopeful reconstruction of the original truth), but interpretation is always removed by several steps from its experiential setting. ... As with all traditions the contextual reinterpretation is also a form of appropriation, acquisition and incorporation for every new audience, and whatever the author intended to be read will be filtered through the particular

---

<sup>67</sup> Mühlhahn (1993) a.a.O. S.9f.

<sup>68</sup> Koepping, Klaus-Peter: „Bodies in the Field: Sexual Taboos, Self-Revelation and the Limits of Reflexivity in Anthropological Fieldwork (and Writing).“ In: Giordano, Christian/ Greverus, Ina-Maria/ Römhild, Regina (Hg.): *Anthropological Journal on European Cultures*. Vol. 7 (II). 1998/1. S.16

<sup>69</sup> ebd. S.7

<sup>70</sup> ebd. S.14

class, economic or political and other frameworks (ultimately, infinitely reaching to the presumed difference of the individual biography).“<sup>71</sup>

Dies ist u.a. eine Konsequenz unserer Schriftkultur, die schon Platon im „Phaidros“ den Sokrates vortragen lässt indem er sich darüber beklagt, dass die Schrift nur einen stummen Text zu bieten habe und somit den Leser der Möglichkeit beraube *„die er als Hörer von Gesprochenem hätte -, sich den Sinn des Geschriebenen erläutern zu lassen“*, zudem ist die Schrift *„nicht auf einen mit Bedacht ausgewählten Kreis von Adressaten einzugrenzen, sondern schweife ‘unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie sich nicht gehört‘ und überdies sei ‘in einer geschriebenen Rede über jeden Gegenstand ... vieles notwendig nur Spiel’, weil ihr Autor nicht anwesend sei und er deshalb nicht mit dem Ernst seiner Person für die vorgebrachte Leistung einstehe.“*<sup>72</sup> Trotz des Mangels an Kontrolle über die Visionen des Lesers (und über meine eigenen) will ich an dieser Stelle schriftlich auf Erfahrungen eingehen, die ich in Peking mit dem chinesischen Theaterlehrbetrieb machte. Kurz umschreiben könnte man diese Erfahrung zum einen als Kollision von angelesenem und praktischem Wissen. Wobei das angelesene Wissen vor allem meine Rezeption westlicher Publikationen zum chinesischen Sprechtheater (话剧, huaju) meint. Diese suggerieren nämlich - wegen der zugrundegelegten Wertekategorien, die oft genug von einem konfusen Wissen über die eigene, westliche Theatergeschichte herrühren - dass es sich bei dem chinesischen Sprechtheater quasi um ein Anhängsel oder einen Abkömmling des westlichen Sprechtheaters handelt.



**Abb. 3: Unterricht im Maskenmalen. Die Autorin jeweils rechts im Bild. 1991**

Als sei es ein Geschenk des westlichen Fortschrittseifers an die zurück-gebliebenen chinesischen Kollegen, die von diesem Geschenk allerdings bis zum heutigen Tage keinen rechten (richtigen) Gebrauch zu machen wissen. Die gutmütigeren unter den Autoren lassen Nachsicht walten und hoffen, dass es eines Tages auch den chinesischen Künstlern gegeben sein werde, auf den von uns vorgegebenen Olymp der Kultur zu steigen. Mein Arbeitsalltag zunächst als Studentin (1990/91) und dann als Regisseurin, Dramaturgin, Schauspielerin und Theaterforscherin (1994/95) in Peking, mein Eingebundensein in chinesische staatliche Institutionen (Theater, Hochschule) sowie in soziale Interaktionsprozesse von Arbeit und Alltag haben mich *physisch* gelehrt, dass die Kopfgeburt nicht stimmte, der ich bis dahin nachhing. Je weniger ich mich im chinesischen Sprechtheater (Ausbildung, Aufführungen, Probenabläufe und –organi-

<sup>71</sup> ebd. S.7 f.

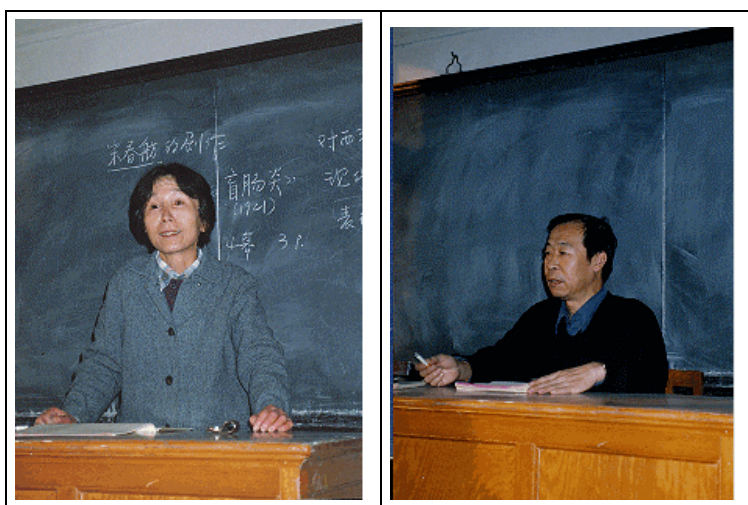
<sup>72</sup> Schlaffer, Heinz: „Einleitung.“ In: Goody, Jack/ Watt, Ian/ Gough, Kathleen: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/ M. 1986. S.10

sation, Institution etc.pp.) zurechtfand, desto größer wurde mein Interesse zum einen an soziologischen und sozialen Besonderheiten der chinesischen Gesellschaft (im Unterschied zu den mir sozialisierten) und zum anderen am traditionellen chinesischen Theater, insbesondere der dahinterstehenden oder sich in ihr ausdrückenden Weltsicht.

Mir wurde durch einen schwierigen Lernprozess bewusst, dass ich versucht hatte, entsprechend meiner Sozialisation die „Natürlichkeit“ und „Universalität“ westlicher Denkstrategien und Kommunikationsweisen voraussetzend, meine Logik in den Resultaten einer anderen Logik - die mir als Unlogik erschien - wiederzufinden, mein kulturelles und kommunikatives Wissen auf eine andere kulturelle und kommunikative Praxis zu beziehen. Kurz: Die Computer sahen ähnlich aus, aber die Programme waren nicht kompatibel. Ich musste ein anderes, mir oftmals völlig unverständliches, sozio-kulturelles Zeichensystem erlernen, mich als Transformationsmaschine erweisen, denn sonst wäre ich - ebenso wie viele deutsche Manager - in meiner (Theater)Arbeit vor Ort kläglich gescheitert. Diese Transformationsarbeit ist insofern von großer Härte, als ich nicht im geringsten auf mein kulturelles Analphabetentum, auf meine soziale Orientierungslosigkeit, meine Fremdheit vorbereitet wurde und war. Aber ohne diese Erfahrungen des Scheiterns wie des Erfolgs hätte ich, glaube ich, später nicht sinnvoll mit chinesischen Schauspielern zusammenarbeiten und *für* ein chinesisches Publikum inszenieren können. Auch haben sich dadurch meine Überlegungen und Bewertungen zum chinesischen Sprechtheater, und darin eingebettet, zum experimentellen Theater in China, stark verändert.

Das chinesische Sprechtheater verfügt über ein ganz eigensinniges Mischungsverhältnis von Eigenem und Fremdem. Was die (urbanen) Chinesen mit diesem ihrem neuen Medium hervorgebracht haben, lässt sich auf keinen einfachen Nenner mehr bringen mit unserer eigenen Theatertradition bzw. den Wertmaßstäben, die wir davon ausgehend anlegen. Das *déjà vu* ist trügerisch und führt konsequent in die Irre. Sich moderne chinesische Theaterinszenierungen anzusehen, kann zu verwirrenden Eindrücken führen. Sie scheinen nicht sehr originell zu sein, unsinnlich (unerotisch), imitierend, utilitaristisch (vor allem als belehrend-propagandistisches Sprachrohr für alles mögliche dienend), moralinsauer, voll emotional-kitschiger Künstlichkeit mit starkem Hang zum Melodramatischen, wenig spielerischer Körperlichkeit etc.pp. Die angelegten Charaktere bleiben (schon in der dramatischen Vorlage) oft formal, typologisch-flächenhaft ohne (psychologische) Tiefenschärfe. Sie folgen einer unentschlossenen Mischung aus realistischem Versuch mit symbolischem Verweischarakter. Kurz: es ist für den westlichen Theaterzuschauer oft kein Vergnügen, chinesischen Sprechtheaterinszenierungen zuzuschauen. Manchmal wurde ich gefragt und fragte mich selbst oft, warum das chinesische Sprechtheater so selten spielerisch auf ästhetische Errungenschaften seiner traditionellen Theaterstile zurückgreift, wie man es von westlichen Theateravantgardisten kennt. Die Versuche, insbesondere seit den 1980er Jahren, wirken oft unbeholfen, als seien die Sprechtheaterkünstler ihrer eigenen Tradition auf nachhaltige Weise entfremdet worden. Das ist ein naheliegender Gedanke, für den sich zahlreiche Argumente vorbringen ließen. Meine empirischen Beobachtungen aber haben mich zu dem Schluss kommen lassen, dass es weniger die Entfremdung, die *Distanz* ist, die zu diesem zwiespältigen Verhältnis zur genuinen Theatertradition und zu der zu beobachtenden Mischästhetik führte, als vielmehr die unentrinnbare *Nähe* zu den gesellschaftlichen Grundlagen und Organisationsstrukturen, die dieser Theatertradition die Existenz verschafft haben und deren Ausdruck sie ist. Ein höchst paradoxes Moment des chinesischen Sprechtheaters besteht

m.E. darin, dass es auf der *formal-ästhetischen* Seite westliche Muster zu verwenden versucht - als Werkzeuge - , während die *inhaltlich-funktionale* und *organisatorisch-strukturelle* Seite dies eigentlich verbietet. An diesem Problem arbeiten sich nun schon Generationen von chinesischen Theaterkünstlern ab, seit sie sich durch die unterlegene Begegnung mit dem Westen gezwungen sahen, dessen Mittel zur eigenen Verteidigung ins Feld zu führen. Aber diese Mittel, die völlig anderen polit-ökonomischen und sozio-kulturellen Grundlagen und Traditionen entsprachen, sind nicht ohne weiteres für jedweden kulturellen Kontext universalisierbar - auch wenn die westliche Evolutions- und Fortschrittsidee dies suggeriert und dies von vielen chinesischen Theaterleuten auch so „verinnerlicht“ wurde. So verbrauchen sie ihre kreative Kraft in der Jagd nach einer Schimäre. Ich würde daher das Phänomen des chinesischen Sprechtheaters beschreiben als eine Art, den Zeitläufen angepassten, den Bedingungen der chinesischen Moderne entsprechend transformierten „*Peking-Oper mit anderen Mitteln*“. Dies macht das chinesische Sprechtheater zu einer sehr chinesischen Angelegenheit, der man nur mit den von ihr selbst gesetzten Maßstäben wirklich näher kommen kann.



**Abb. 4: zwei meiner Lehrer an der Pekinger Theaterhochschule**

Dies ist genau das Moment, welches es dem westlichen Zuschauer, der von seinem tradierten Erwartungshorizont in bezug auf Sprechtheater ausgeht, so schwer macht, die eigentlichen Qualitäten in einer chinesischen Sprechtheaterinszenierung zu entdecken. Erstaunt stellt man fest, dass dem chinesischen Publikum oft gefällt und nachvollziehbar ist, was der eigenen Beobachtung missfällt und dass ihm andererseits chinesische Inszenierungen, die auf das Wohlwollen des westlichen Subjekts treffen, irgendwie merkwürdig oder unverständlich vorkommen. Liegt das daran, dass dieses Publikum einfach einen schlechten Geschmack hat (weil es zu ungebildet, zu unzivilisiert, zu un...) ist, oder daran, dass das westliche Subjekt (ich) praktisch keine Ahnung von den Kommunikations- und Unterhaltungsbedürfnissen dieses Publikums hat? Was wäre, wenn der von uns implizierte Forderungskatalog an der eigentlichen Funktion und dem Sinn des *huaju* (Sprechtheater) vorbeiginge, wenn es diesen Forderungen nicht gerecht wird, weil es das gar nicht will? Diesem Theater scheint das PRO wesentlicher zu sein als das CONTRA, das *happy end* wesentlicher als die *Katastrophe*, die Eindeutigkeit der moralischen Botschaft nicht im Widerspruch zum ästhetischen Vergnügen, sondern ganz im Gegenteil wichtiger Bestandteil der Ästhetik. Über chinesisches Sprechtheater zu schreiben ist im Grunde schwieriger (und ich bin immer vom Gegenteil ausgegangen), als über die traditio-

nellen chinesischen Darstellungs-künste, weil die Distanz geringer zu sein scheint, weil die Ähnlichkeit der Oberflächen immer wieder dazu verführt, die Strukturen und Zwecksetzungen, die spezifisch chinesisch tradierten ästhetischen Vorstellungen dahinter zu vernachlässigen bzw. ein deckungsgleiches Verhältnis mit Struktur und Funktion des eigenen (bürgerlichen) Sprechtheaters zu unterstellen oder zumindest für erstrebenswert zu halten. Diese scheinen mir aber den unseren gerade entgegen-gesetzt zu sein, auch oder gerade dann, wenn sich gewisse Analogien herstellen lassen. Die chinesische Moderne, die geprägt ist durch den Zusammenstoß mit dem imperialistischen Westen und zu deren Requisiten das *huaju* gehört, hat eine *eigene* Logik, eine *eigene* Qualität, die wegen der vorgeblichen formalen Vertrautheit schwer zu entschlüsseln ist. Ihm liegt ein eigenes kulturspezifisches Koordinatensystem von Sinn zugrunde. Diese eigene Qualität holt ihre Kraft aus und bezieht sich auf die Korrespondenz des modernen China mit den tradierten, genuinen Mimesis- und Theatertraditionen sowie sehr spezifischen, höchst umfassenden, gesellschaftlich und historisch relevanten Theatralitätspraktiken<sup>73</sup> unter anderem des Alltags, die wie eine tiefe, unterirdische Lebensader auch alle modernisierten Theaterformen (ob vom westlichen oder anderen Ausland inspiriert oder alte eigene Formen in neue transformierend) bis in die feinsten Ausläufer dieser neuen Formen hinein wirkt. Und nur, wenn man den westlichen Fortschrittsbegriff, Universalismus und Individualismus als Evaluierungsrahmen annimmt, kann diese Kraft als negativ, als rückschrittlich bewertet werden. Wenn man aber versucht, (und um den VERSUCH geht es mir in erster Linie) die Entstehung dieser neuen Formen aus der Logik der chinesischen Geschichte und Kultur zu lesen und auch die Begegnung mit anderen Kulturen (ob konfrontativ oder nicht) dieser spezifischen Entwicklungslogik unterzuordnen, dann wird man feststellen, dass die chinesische Kultur über die Jahrtausende und über sich wandelnde Machtverhältnisse hinaus, eine von großer assimilierender, transformatorischer, biegsamer Kraft gewesen ist. Deshalb braucht das chinesische Sprechtheater nicht den ständigen Rückruf auf westliche Forderungen, weil es für seinen Kommunikationszusammenhang andere Forderungen aufstellen und diesen gerecht werden muss - ob *uns* das gefällt oder nicht. Ich möchte anhand von konkreten Erfahrungsbeispielen (meine westliche Perspektive) und Interviews mit chinesischen Studenten und Dozenten (individuelle chinesische Perspektiven) zeigen, wie ich in der direkten Kommunikation mit der Praxis eines mir unvertrauten Lern- und Erziehungskonzeptes einerseits und einem mir fremden interpersonalen Verhältnis von Lehrern und Schülern andererseits, genaueren Einschätzungen des modernen chinesischen Theaters näher kommen konnte. Um das moderne chinesische Theater und seine Akteure verstehen zu lernen, muss man selbstverständlich fragen, woher diese kommen und auf Grund welcher Mechanismen sie kommunizieren und ausgebildet werden. Durch welche kulturelle und kommunikative Sozialisierung sind junge chinesische Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts gegangen? Was bedeutet das für deren Verständnis und Praxis von Theaterexperimenten? Wie ist das Verhältnis

---

<sup>73</sup> Zum nicht nur Theaterästhetiken betreffenden Theatralitätsbegriff und seiner erkenntnistheoretischen wie emanzipativen Relevanz zum Verständnis von Vorgängen sozio-kultureller und politischer Kommunikation, für die darstellerische Tätigkeiten eine wesentliche Rolle spielen sowie von Darstellungsaktivitäten, die mit dem tätigen Körper oder seinen mediatisierten Bildern operieren ist als Lektüre zu empfehlen: Fiebach, Joachim: „Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten.“ In: Fiebach, Joachim/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.): *Spektakel der Moderne - Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*. Berlin 1996. S.9-67

von Tradition und Innovation? Was bedeutet der Begriff des Experiments in der chinesischen Kultur und mit welcher Praxis ist er verbunden?

## **2.2 Die Theatralität des Sozialverhaltens und das interpersonale Verhältnis Lehrer – Schüler**

Bei meinem ersten Aufenthalt in China 1990/91 an der Zentralen Theaterhochschule Peking (中央戏剧学院, zhongyang xiju xueyuan) hatte ich einen Lehrer, der Alte Theatergeschichte unterrichtete. Er sprach von sich immer nur in der dritten Person, wenn er eigentlich eine persönliche Meinung äußerte. Er sagte dann nicht „Ich denke...“, sondern „Der Lehrer sagt...“. Da ich das zunächst nicht verstand, nahm ich an, bei dem Wort *laoshi* (Lehrer) würde es sich möglicherweise um einen Personennamen, einen wichtigen chinesischen Theaterhistoriker handeln, als würde man sagen: „Brecht sagte...“ Der Lehrer trank Tee und rauchte während des Unterrichts, aschte auf den Betonboden und drückte die Zigarette schließlich im Tafellappen aus. Anschließend forderte er mich auf, den Lappen zu reinigen. Ich empfand das als eine Unverschämtheit, was von ihm aber wohl gar nicht so gemeint war. Für ihn war das eine selbstverständliche Forderung eines Lehrers/ Meisters an seinen Schüler. Weder er, der für sein Verhalten natürlich keinen Erklärungsbedarf sah, weil es ihm sicher die vertrauteste Handlungsweise unter der Sonne schien, noch ich, die mit diesen Vertrautheiten nie in Berührung gekommen war, konnten die Tragweite dieser mißlichen Begegnung einschätzen.

Ich reinigte den Lappen nicht, und wir handelten uns gegenseitigen Missmut ein. In unserer Klasse von Auslandsstudenten gab es allerdings einen Japaner, der die gegebenen Zeichen besser verstand, wohl auch, weil sie ihm vertrauter waren. Er reinigte den Lappen, er brachte zu jeder Stunde eine Thermoskanne mit heissem Wasser für die Teeaufgüsse des Lehrers mit und nach dem Unterricht bedankte er sich bei dem Lehrer für das von ihm empfangene Wissen. Diese m.E. demutsvolle Unterwürfigkeit schien ihm nichts auszumachen, ja nicht einmal als Unterwürfigkeit und Erniedrigung empfunden zu werden. Der japanische Student und der chinesische Lehrer schienen sich einig zu sein in bezug auf die Notwendigkeit dieser Rituale, bei dem die Seele erstaunlicherweise keinen Schaden zu nehmen schien. Es handelte sich um eine formale Höflichkeit, die mit Etikette bestens umschrieben ist.

Die Seele und das individuelle Empfinden schien in diesem Austausch von Höflichkeiten keine Rolle zu spielen. Das „Dividuum“, wie Ralf Moritz es nannte, hatte sich Verinnerlichungsprozessen entzogen, die Juttka-Reise für die traditionelle chinesische Gesellschaft folgendermaßen beschrieb:

„Die Ordnung der Riten war auf Brauchtum gegründet. Die hierarchischen Unterschiede, die in ihnen zum Ausdruck gebracht wurden, bezogen sich auf die Rangverteilung innerhalb der Verwandtschaftsgruppe. ...*Sie waren nicht ausschließlich Herrschaftsinstrument, sondern auch Ausdruck gesellschaftlicher Kooperationsformen*, die auf zwanglos sich herstellender Vermittlung und Vereinigung beruhten und unter deren Einfluß die Riten sehr stark den Charakter einer sozial vereinigenden und versöhnenden zeremoniellen Höflichkeit entfaltet hatten, deren Impetus die wechselseitige Achtung und Anerkennung, Bescheidenheit und Feingefühl, kurz: das ‘Geltenlassen fremder Persönlichkeit’ war. ...*Die spezifische und konkrete Festlegung von Handlungsabläufen wird von Konfuzius nicht als mechanische Habitualisierung, sondern als Ausdruck lebendiger Empfindungen und sittlicher Überzeugungen begriffen*... Das Ziel war eine vollständige



Entsprechung zwischen ethischen Maximen und sinnlich-manifestem, praktischem Verhalten: 'Der Meister sprach: 'Bei wem der Gehalt die Form überwiegt, der ist ungeschlacht, bei wem die Form den Gehalt überwiegt, der ist ein Schreiber. Bei wem Form und Gehalt im Gleichgewicht sind, der ist ein Edler.' Wichtig ist, dass diese Identität zwischen den Überzeugungen eines Individuums und seinem praktischen Handeln, die keinen Bruch mehr offen läßt zwischen Denken und Tun, Theorie und Praxis, durch das Primat des Praktischen hergestellt wird. *Der Ritus als das konkrete Verhalten symbolisiert nicht nur die Gesinnung, er produziert sie auch. ...Da die Riten festgelegten sozialen Normierungen vom sinnlich-materiellen Zusammenhang des praktischen Daseins nicht abstrahierbar waren, konnten sie auch nicht in abstrakter Form verinnerlicht werden. Ihre historische Funktion bestand weniger in der Erreichung von individueller Autonomie als in der Vermittlung jener sozialen Sensibilität und Nachgiebigkeit, die ...für das zwangsfreie Zustande-kommen von Interessenausgleich die Voraussetzung bildete.*<sup>74</sup> (Hervorhebungen A. B.)

Unter dem Stichwort „Klassenbewusstsein“ führt die Autorin weiter aus:

„Die ritualisierte Verhaltenssteuerung schloß eine Verinnerlichung und Subjektivierung von Herrschaftsanforderungen aus. Tragende gesellschaftliche Autoritätsbeziehungen wie die zwischen Vater und Sohn, zwischen Gatte und Gattin oder Herrscher und Untertan definierten in erster Linie rituelle Pflichten und wurden nicht auf einer emotionalen Ebene als Liebes- oder Treuebeziehung interpretiert. Vielmehr wurde die aus der archaischen Gesellschaftsstruktur stammende Tradition der Tabuisierung und Verfremdung autoritativer Sozialbeziehungen in der chinesischen Familie beibehalten. Herrschaft und Unterordnung behielten den Charakter der zeremoniellen Förmlichkeit, da sie von der partizipativen, an Wechselseitigkeit orientierten Persönlichkeitsstruktur noch als ein den zwischenmenschlichen Beziehungen fremdes und sie beeinträchtigendes Element erfahren wurden. Aus diesem Grunde besaß das Subjekt gegenüber seinen ritualistisch fixierten Sozialrollen immer schon ein eher lockeres und distanziertes Verhältnis. Der Ritus verkörperte ein objektiv vorgezeichnetes Verhalten, das den Subjekten in seiner gesellschaftlichen Genese bewußt blieb, da es ihnen nie als Medium autonomer Selbstverwirklichung präsentiert worden war. *Ein gewisses theatralisches Vermögen, Schauspielerei und Nachahmung waren deshalb legitime Bestandteile des gesellschaftlichen Rollenverhaltens. In Zeiten des politischen Aufruhrs und der revolutionären Transformation hatten die Subjekte keine Schwierigkeiten, derart einstudierte Rollen wieder abzuwerfen.*<sup>75</sup> (Hervorhebung A. B.)

Diese Möglichkeit des flexiblen sozialen Rollentauschs findet eine Entsprechung in den „*shifting identities*“ der Darsteller in der Peking-Oper und in Geschichtenerzählstilen.

„The Chinese term *shenfen* (identity) literally means 'body divided'. The Chinese performer is at once part of the presentation (inside), and the manipulator, or master of the presentation (outside). He exists at the intersection of proximity to the object being presented and at a distance from it. Such physical proximity and distance is closely echoed in the spoken dramatic text. ...The performer (the story-tellers use the same verb as theatre performers, *biaoyan*, 'to manifest and display') slips in and out of the first and third person, at time narrating the situation, at times presenting it from inside the role. Thus the corporeal dissection of the body ...applies to the dissection of the 'I' persona or self in the spoken text. The self of the performer is many selves, many others.<sup>76</sup>

Die zugrundeliegende Technik ist die der Transformation und nicht etwa, wie Brecht annahm, der Verfremdung.

„The power of *hua* (to transform) is symbolised by the flower (*hua*) and multi-patterned (*hua*) costume. The power to change or metamorphose between identities is also expressed in the way the *jingju* performer and story teller slip in and out of the 'I' and narrated forms.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Reisse-Juttka, Rosemarie: *Geschichte und Struktur der chinesischen Gesellschaft*. Stuttgart-Bad-Cannstatt 1977. S.48 f.

<sup>75</sup> ebd. S.80

<sup>76</sup> Riley, Jo: *Chinese theatre and the actor in performance*. Cambridge 1997. S.137 ff.

<sup>77</sup> ebd. S.155

Jacques Gernet zeigte, dass die spezifischen Formen ritualisierter sozialer Ordnungsprinzipien der Gesellschaft eng zusammenhängen mit Zentralisations- und Vereinheitlichungsbestrebungen in China seit dem 7. bis 6. Jahrhundert v.u.Z., die die großen gesellschaftlichen Umwälzungen des 5. und 4. Jahrhunderts v.u.Z. ankündigten. Diese Umwälzungen sollten die weitere Entwicklung der chinesischen Gesellschaft und ihre sozialen Ordnungsprinzipien nachhaltig beeinflussen. Der Kriegeradel verwandelte sich in höfischen Adel, der der Frage der Etikette und des Protokolls großes Gewicht beimaß. Von nun an wurde seine Versorgung zunehmend agrarisch bewerkstelligt. Im „Buch der Riten“ (礼记, Liji), dessen Entstehung vor dem 5. Jahrhundert v.u.Z. liegt, wird dieser Wandel wahrgenommen als einer „des Übergangs von einem antagonistisch gearteten System völliger Freigiebigkeit zu einer detaillierten Regelung der Austauschprozesse.“<sup>78</sup> Im „Liji“ wurde dieser neue Sachverhalt folgendermaßen ausgedrückt:

„Aber in der Folge war man bedacht auf Gegenseitigkeit bei den Gaben, denn über alles schätzen die Riten das Gleichgewicht in der Verbindung zwischen den Menschen: Hin ohne Her und Her ohne Hin laufen beide den Tugenden zuwider.“<sup>79</sup>

Beim Übergang zur agrarischen Produktion, unterstützt durch die Hüter der schriftlichen Tradition wie Schreiber, Wahrsager, Annalisten, Astronomen, kam es zu einer zunehmenden Ritualisierung aller Aktivitäten dieser Adelsklasse, der aber ältere Verhaltensweisen als Gegenbewegung zuwiderliefen. Der entscheidendste Schritt zur Herausbildung eines neuen chinesischen Denkens, das wirksame Ausläufer bis in die Gegenwart erzeugen sollte, war nach langen kriegerischen Auseinandersetzungen die kaiserliche Einigung Chinas im Jahre 221 v.u.Z.. Die Schaffung staatlicher Strukturen bewirkte zwei, auch für die chinesische Theaterentwicklung und die Herausbildung mimetischer Techniken als Sozialpraktiken des Alltags nicht unwesentliche, möglicherweise sogar zentrale Momente: das Anwachsen der Armeestärke und der Getreideproduktion. Die Auflösung der adligen Kriegergesellschaft zeigte sich auch darin, dass nun eine aus Bauern rekrutierte Infanterie das Gros der Streitkräfte bildet. Alle diese Momente, unterstützt durch die neue Technik des Eisengießens (die alsbald, im Gegensatz zur griechischen Antike, staatlich kontrolliert wurde) und ein Anwachsen der Bevölkerung führten dazu, dass die *Bildung zentralisierter Staaten* in China befördert wurde.

„Neue Denkweisen treten auf; sie stehen in Beziehung mit den Erfordernissen der Organisation und Truppenführung in großen Infanteriearmeen sowie mit den komplexen administrativen Problemen, welche die Verwaltung von reicheren und dichter besiedelten Ländern stellt. Die Leiter der Reiche brauchen nicht mehr den Rat von außergewöhnlichen Weisen, sondern Verwaltungsbeamte und Spezialisten.“<sup>80</sup>

All dies führte zu einer Rationalisierung des Weltbildes und einer Neueinschätzung der Stellung des Herrschers. Eine ideologische Begründung fand diese Entwicklung nachhaltig in der Rezeption und Geschichte des Konfuzianismus. Dennoch kam es zu keinem irreversiblen Bruch mit Geisteshaltungen und Verhaltensweisen aus archaischer Zeit, sondern diese lebten (z.B. als daoistisches Gegenmodell bzw. in der weiteren Tradierung der „Fünf-Elemente-Vorstellungen“

---

<sup>78</sup> Gernet, Jacques: „Sozialgeschichte und Ideenentwicklung in China und Griechenland vom 6. bis zum 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.“ In: Vernant, Jean-Pierre: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Frankfurt/M. 1987. S.75

<sup>79</sup> Zitat nach Gernet aus dem Liji (Buch der Riten) ebd.

<sup>80</sup> ebd. S.76

und des „Yin und Yang“-Prinzips) unter der Oberfläche fort. Dieser „Bruch“ hat also stark transformativen Charakter. Die neue rationalere Herrschaft, die sich ihrer mythischen Elemente und deren Befehlsgewalt zu entledigen suchte, beschränkt sich darauf:

„nur noch *ein anonymes Ordnungsprinzip zu sein*. Der Fürst befiehlt nicht, er beschränkt sich darauf, Meß- und Gesetzssysteme einzusetzen. Was die souveräne Herrschaft noch an Religiösem bewahrt, hat sie mit der Naturordnung selbst gemeinsam. *Der Himmel ist* für die gebildeten Klassen nicht mehr wie in alten Zeiten eine Gottheit, sondern *Ausdruck kosmischer Ordnung*. (...) Die *Riten*, im 7. Jahrhundert bloße Hofetikette, *sind zu universellen Verhaltensformen geworden, deren Zweck darin besteht, die innere Ordnung der ganzen Gesellschaft zu gewährleisten* (den Moralisten zufolge können die Gesetze *diese Ordnung nur äußerlich und künstlich aufrecht-erhalten*). *Daher die Bedeutung der Vorbilder, der Erziehung, der Kultur*. (...) Nicht die Suche nach dem Wahren, Unvergänglichen und Widerspruchsfreien leitete die chinesischen Autoren der drei Jahrhunderte vor dem Kaiserreich. Der Entwicklung einer Philosophie des Seins und der Ausarbeitung einer Logik standen übrigens in China sprachliche Hindernisse im Wege(...) *Das Denken hat einen ganz anderen Weg eingeschlagen: in Richtung auf eine genauere Analyse der Ordnungsprinzipien des Sozialen und Kosmischen*.“<sup>81</sup> (Hervorhebung A.B.)

Die *Abwesenheit der Verinnerlichung* ist den Chinesen, da solche Höflichkeitsformen durch westliche Beobachter oft nur von ihrem formellen Aspekt her wahrgenommen wurden, als Verlogenheit und Opportunismus ausgelegt worden. Da ihre Höflichkeit zunächst situationsbezogen ist und sich auf die soziale Rolle bzw. den sozialen Rang ihres Gegenübers konzentriert, und nicht auf dessen „innere Werte“, fühlen sich westlich sozialisierte Menschen von diesen Höflichkeitsformen oft herausgefordert. Auf der anderen Seite wird den Chinesen aufgrund dieser Besonderheiten der sozio-kulturellen Kommunikation quasi angeborene Unterwürfigkeit und Autoritätsgläubigkeit unterstellt. Ich teilte diese Vorurteile bis zu einem gewissen Grade. In meiner Alltagspraxis in China musste ich aber feststellen, dass die Chinesen, mit denen ich persönlich zu tun hatte, keineswegs quasi systembedingt a priori feige, verlogen oder unterwürfig waren. Ganz im Gegenteil. Ich war sehr erstaunt zu beobachten, wie sich Lehrer-Schüler-Beziehungen bzw. Schauspieler-Intendanten-Beziehungen, die ja gewissermaßen Autoritätsbeziehungen darstellen, ausserordentlich egalitär und entspannt gestalten konnten. Es kam immer auf die Situation an. Abgesehen von einer situationsbedingten Etikette, die auch oft zur puren Floskel geworden ist, die man nicht wortwörtlich nehmen sollte, sind die Chinesen in der Regel ein sehr entspanntes, schwatzhaftes und augenblicksgenießerisches Volk.

Der apostolische Missionar Huc beschrieb dieses Verhalten für die Mitte des 19. Jahrhunderts und abgesehen von ein paar Requisiten, hat sich im Grundsatz an seinem Eindruck nichts geändert:

„Man hat den Chinesen ihre lächerliche Anhänglichkeit an der kleinlichen Beobachtung der Gebräuche und an der werthlosen Etikette oft zum Vorwurf gemacht. Man hat sich darin gefallen, sie als schwerfällige, abgezielte Menschen hinzustellen, die sich immer wie Automaten nach bestimmten unveränderlichen Regeln bewegen, die sich die Art der Begrüssung durch Gesetze vorschreiben lassen, und sich in feierlicher Weise Höflichkeitsformeln sagen, die sie im Voraus nach dem Rituale auswendig gelernt haben. ...Da dieses nun die ersten Grundsätze sind, welche die Lehrer den Schülern in den Schulen einprägen, so darf man sich nicht wundern, wenn man in allen Klassen der Gesellschaft Sitten vorfindet, welche die Folgen dieser Höflichkeit, der Grundlage der chinesischen Erziehung, sind. ...In öffentlichen Berichten und bei feierlichen Gelegenheiten sind die Chinesen vielleicht steif, geziert und zu sehr Sklaven der Etikette und des Ceremoniells. Das erzwungene Weinen und Klagen bei Leichenfeierlichkeiten, die

---

<sup>81</sup> ebd. S.77 ff.

nachdrücklichen Betheuerungen von Anhänglichkeit, Achtung und Ergebenheit an Personen, die man verabscheut und verachtet, die dringendsten Einladungen zum Mittagessen, während man voraussetzt, daß sie nicht angenommen werden... Abgesehen von den öffentlichen Verhältnissen, in denen man gewöhnlich Zwang und Ziererei bemerkt, haben die Chinesen in ihrem Wesen viel Ungezwungenheit und liebenswürdige Nachlässigkeit. ...Im gewöhnlichen Umgange verstehen sie es, alle Fesseln der Etikette bei Seite zu legen ...“<sup>82</sup>

Mein Problem war, dass ich die Zeichen, die einer solchen spezifischen, sozio-kulturellen Kommunikationsgrammatik entsprachen, nicht lesen und entschlüsseln konnte. Auch mir, einer auf Emanzipation bedachten jungen Frau aus Deutschland, bei der sich das Tun mit seelischer Übereinkunft mischen musste, schien der oben beschriebene Verhaltenskodex, dessen der japanische Student sich so trefflich zu bedienen wusste, unannehmbar. Es wäre gewissermaßen das Letzte gewesen, worauf ich mich hätte einlassen können. Wenn ich später meinen chinesischen Freunden und Kollegen von solchen Erlebnissen erzählte, lachten sie Tränen und ich mit ihnen. Ich bin vermutlich in alle Fettnäpfe chinesischen Höflichkeitsverständnisses getreten. Die meisten Chinesen gingen dennoch sehr nachsichtig mit mir um. Trotzdem ist es kein Wunder, dass Chinesen uns oft als unzivilisierte Barbaren betrachten und sich gleichzeitig über unser Barbarentum, unser unzivilisiertes Benehmen der eigenen Auserlesenheit versichern können, was sich gerade in Zeiten eines anwachsenden Nationalismus/Patriotismus als praktikabel erweist. Dieses eigenartige, mir völlig fremde interpersonale Verhältnis verfolgte mich auch weiterhin, egal ob es sich dabei um Theatertheorie oder praktische Übungen handelte, um traditionelles oder Sprechtheater, um Unterricht oder Alltag. Die Lehrer schienen davon auszugehen, immer zu wissen, was für uns gut und schlecht ist. Eine ständige, mir bald lästig werdende Fürsorge umgab uns und brach ohne Scheu selbst ins Private/Intime ein. Als ich einmal wegen der Wasserverschmutzung im chinesischen Meer eine schmerzhaftes Innenohrentzündung bekam, deren Auswirkungen sich bei meiner Rückkehr nach Peking zeigten, rief meine Mentorin Hu Ningrong ein Taxi für mich. Sie begleitete mich ins Krankenhaus und ließ sich durch kein Argument erweichen, mir die Taxikosten zu überlassen. Sie suchte einen Arzt für mich, der mir eine Antibiotikatherapie verordnete. Frau Hu wich nicht von meiner Seite. Auch dann nicht, als der Arzt mir eine Injektion in den blanken Hintern verpasste, obwohl ich ihr mit mehreren Andeutungen klarzumachen versuchte, vor der Tür auf mich zu warten. Ihr reges Interesse an der ganzen Prozedur war mir peinlich.



**Abb. 5: Eingang zur Theaterhochschule in Peking (li.) Bewegungsunterricht für traditionelles Theater (re.)**

<sup>82</sup> Vgl.: Huc, früherer apostolischer Missionar in China: *Das Chinesische Reich*. 1. Teil. Leipzig 1856. S.66 f.

Ich lernte aber durch ähnliche Erfahrungen mit anderen Chinesen, dass Intimsphäre und Distanzverhalten anders definiert sind. Andererseits aber drückt sich in diesem Verhalten ein tiefes Verantwortungsgefühl gegenüber denjenigen aus, die in ihre Obhut gegeben wurden. Ob es sich dabei um ein Familienmitglied oder eine andere Person handelte, für deren Wohlbefinden sie geradestehen sollen, ist dabei nicht ausschlaggebend. Umgekehrt stoßen asiatische Studenten an westlichen Hochschulen natürlich auch auf Schwierigkeiten, die im Unverständnis ihrer Studienkollegen und Dozenten sichtbar werden. Sie sind zunächst enttäuscht, dass die Lehrer sich um ihren Tagesablauf nicht so ausgiebig oder überhaupt nicht kümmern, wie ihre Lehrer zu Hause das tun würden, denn ihnen ist es keine Last, sondern Hilfe. So wie der Lehrer von ihnen bestimmte Dienstleistungen verlangen kann, so verlangen sie vom Lehrer die ihren, denn dieses Verhältnis ist keine Einbahnstraße. Sie fühlen sich bei uns oft extrem einsam und alleingelassen und empfinden das als klaren Nachteil des westlichen Systems gegenüber dem eigenen. Diejenigen, die die Chancen individueller Freiheiten und Verantwortung zu nutzen verstehen, entfremden sich im selben Moment den heimatlichen Umgangsformen. Das bereitet ihnen bei ihrer Rückkehr oft Eingliederungsschwierigkeiten. Meine Erlebnisse im chinesischen Alltag veranlassten mich, Besonderheiten chinesischer Regelung von interpersonellen Kommunikationsformen nachzu-gehen. Schließlich wollte ich das moderne chinesische Theater erforschen und wie jedes Theater basierte dieses einerseits *auf* und interessierte sich andererseits in besonderem Maße *für* zwischenmenschliche Angelegenheiten und wie diese zu regeln seien. Folgerichtig musste ich mich damit beschäftigen, wollte ich nicht Opfer dauernder Kurz- und Fehlschlüsse bei Aufführungsbesuchen, Stücklektüren und Literaturrecherchen werden. Ich war - bevor ich nach China kam - von der Gleichheit aller Menschen ausgegangen - und konnte mich dabei liberal und demokratisch fühlen - ohne zu bedenken, dass wir alle verschieden sind und unsere Gleichheit nur im gleichberechtigten Respekt vor dieser Verschiedenheit bestehen kann. Ich stand ganz in der europäischen Tradition, die zuerst den „guten Wilden“ und dann in der Kritik an dieser naiven Roman-tisierung und gleichzeitigen Heiligsprechung des Effektiven dann den „unterentwickel-ten Wilden“ beschwor und sich aus letzterem schließlich - wegen des auf seine Kosten angehäuften Reichtums des Westens - ein schlechtes Gewissen machte. Dies führte dann bei den „guten Menschen“ dazu, eine Gleichheit aller zu postulieren - gemessen an unseren Standards, während die „bösen Menschen“ aus Angst vor dem Fremden oder Ignoranz bei ihrem bis heute wirksamen Rassismus und „Ausländerhass“ blieben. Beides sind Seiten einer Medaille. Das lernte ich in China. Die Chinesen sind nicht wie ich, ich kann nicht wie sie sein und das ist gar nicht schlimm. Ich muss auch nicht alle Chinesen mögen, bloß weil sie Chinesen sind, denn unter ihnen gibt es genauso viele liebenswerte und unliebsame Zeitgenossen wie zu Haus. Ich brauche eine kritische Sicht auf die Dinge nicht aufzugeben, nur um mich dem Diktat der „Gutmenschen“ zu beugen. Wir sind gleichberechtigt in unserer sozio-kulturellen und individuellen Differenz. Diese Differenz gilt es, nicht nur aus moralischen, sondern aus ganz pragmatischen Gründen, anzuerkennen. Wenn man diese Differenzen anerkennt (auch mit Erstaunen, auch mit Angst), ohne sie evolutionär und/oder moralisch zu werten, braucht man eine Übersetzung. Um eine Übersetzung möglich zu machen, die interkulturelle Kommuni-kation erlaubt, muss man sich mit der Art der Differenz beschäftigen und selbst die Fähigkeit zur kulturellen Transformation oder Adaption entwickeln. Dies ist eine Arbeit und keine leichte. Diese Arbeit beschreibt einen Prozess, der nie wirklich abgeschlossen sein kann und der zu bi -

kultureller sozialer Kompetenz führen kann, die wiederum eine Grundlage für interkulturelles Verstehen ist. Dazu muss man sich zum einen zugrundeliegender objektiver Machtverhältnisse bewusst sein, wie ich sie im ersten Kapitel beschrieb. Diese Machtverhältnisse gehören zu den Determinanten unseres individuellen Spielraums. Da diese Determinanten aber nicht starr, sondern selbst flexibel sind - wie man am Prozess der Machtverschiebungen zwischen Asien und dem Westen zeigen kann - ändern sich auch individuelle Spielräume, die in ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit wieder Einfluss nehmen können auf Machtverhältnisse. Ich habe, versetzt in den Zustand permanenter Verwunderung und Orientierungslosigkeit, Jahre gebraucht, um diesen Zusammenhang wirklich zu begreifen. Dieser hat nicht nur mit Bildung und gutem Willen zu tun, sondern braucht die Konfrontation der Theorie mit der Praxis.

Von diesem Problem abgesehen, hatte ich offenbar bis dahin einen generellen Bruch der modernen chinesischen Gesellschaft mit der traditionellen chinesischen Gesellschaft und deren Kommunikationsweisen und zwischenmenschlichen Beziehungen - das meint vor allem die konfuzianischen - angenommen. Ich wusste zwar *theoretisch*, dass das nicht sein konnte, und ich erfuhr *praktisch*, dass das stimmte. Mir waren die praktischen Konsequenzen meines theoretischen Wissens, die ich im Alltagsleben ganz leiblich erfuhr, weder abseh- noch vorstellbar. Meine These, die auf empirischen Beobachtungen und auf wissenschaftlicher Auseinandersetzung beruht, ist, dass das moderne chinesische Theater in seiner gesellschaftlichen Existenz, seinen Produktionsbedingungen und Erscheinungsweisen viel besser zu verstehen ist, wenn man sich mit seinen strukturellen, sozio-kulturell tradierten Voraussetzungen beschäftigt. Nicht der Vergleich zwischen chinesischem und westlichem Theater bringt einen weiter, sondern die Frage, inwieweit das moderne chinesische Theater im Vergleich mit dem traditionellen chinesischen Theater wie dieses an die Macht der Tradition gesellschaftlicher Verkehrs- und Kommunikationsweisen gebunden ist bzw. sich von diesen abzugrenzen versucht. Danach muss sich der Evaluierungsrahmen richten. Deshalb darf man das konfuzianische Erbe als Teil zugrundegelegter Sozialethik nicht unterschätzen. Ein Theater, das in seinen Produktionsweisen, seiner Funktion, seiner Ästhetik und nicht zuletzt in seiner Rezeption ganz maßgeblich von traditionellen Grundlagen geprägt ist, kann schlicht und einfach nicht dem westlichen Theater gleichen und dies nicht einmal wirklich anstreben. Für die traditionellen Theaterformen, die gewissermaßen Materialisierungen dieser Grundlagen sind, scheint dieser Zusammenhang sonnenklar zu sein. Für das moderne chinesische Sprechtheater wird allerdings tendenziell angenommen, es hätte sich diesen Grundlagen entzogen.

Diese Annahme hängt damit zusammen, dass die Anfänge des chinesischen Sprechtheaters maßgeblich durch die 4.-Mai-Bewegung von 1919, die als radikal anti-konfuzianisch angesehen wird, befördert wurde. Nach meinen Untersuchungen aber kann von einem solchen Bruch überhaupt nicht die Rede sein. Besonders deutlich und nachweisbar wird das in der bis heute durchgehaltenen und praktizierten Meister-Schüler-Beziehung als Grundlage sowohl in der Ausbildungs- als auch in der Theaterpraxis. Zwar beruht diese z.Zt. nicht dominant auf privaten Eigentums- oder Verwandtschafts-verhältnissen, aber zugrundeliegende Prinzipien der Wissensvermittlung werden beibehalten. Welcher Art diese Prinzipien sind, wird im nächsten Kapitel verhandelt werden. Wichtig ist es an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die ethischen Ideale des Konfuzianismus nicht nur unbewusst zu den Grundlagen zwischenmenschlicher Beziehungen und Lernprinzipien im chinesischen Ausbildungs- und Theater-

betrieb gehören, sondern dass einige sie sogar ganz bewusst stärken und fördern wollen. Cheng Hanbang (VR China) und Lau Kwok Keung (Singapur) sind in ihren Aufsätzen auf den gegenwärtigen Nutzen konfuzianischer Grundlagen eingegangen. Chen Han-bang beschreibt, welchen Aspekt der konfuzianischen Ethik er auch für die heutige Ausbildung in der VR China noch für wertvoll hält:

„Viele rationale Inhalte des ethischen Denkens von Konfuzius spielen in der moralischen Erziehung der Jugend und der Studenten in der Gegenwart noch eine positive Rolle und haben großen Wert. Diese Arbeit betrifft die Formung des idealen Charakters der Schüler und Studenten, die Festlegung ihrer moralischen Normen und Mittel und Wege ihrer moralischen Vervollkommenung u.a.“<sup>83</sup>

Cheng geht vom Kern des konfuzianischen Denksystems, der Vorstellung von „ren“ (仁, Menschenliebe, Sittlichkeit, Gutherzigkeit) aus:

„‘ren’ ist in der Moralphilosophie des Konfuzius das höchste Prinzip für die Behandlung der zwischenmenschlichen Beziehungen. ...Nach der Ansicht von Konfuzius ist das grundlegende Wesen von ‘ren’ die ‘Menschenliebe’.“<sup>84</sup>

Das chinesische Schriftzeichen für *ren* (仁) drückt den relationalen Charakter dieses Begriffs bereits aus, denn es ist zusammengesetzt aus dem Zeichen für Mensch (人) und dem Zeichen für die Zahl 2 (二). Damit trägt das Zeichen die Beziehung seines Sinns bereits in sich. Diese Menschenliebe kann daher nicht im westlichen Sinne verstanden werden, wo sie ein abstrakt gewordenes, universelles Prinzip bedeutet, welches mehr oder weniger ausdrückt, dass jeder vor Gott gleich ist. Gleich als abstrakte Größe INDIVIDUUM, unabhängig von seiner sozialen Stellung. In der konfuzianischen Vorstellung aber gibt es keine universelle, allgemeingültige Menschenliebe als Ideal, sondern verschiedene Menschenlieben<sup>85</sup> drücken sich in verschiedenen, konkreten Sozialbeziehungen aus, in denen das DIVIDUUM agiert. Es geht u.a. darum, die Prinzipien ‘zhong’ (bedeutet u.a., dass man sich aus eigenem Antrieb um andere Menschen kümmert) und ‘shu’ (anderen nicht aufzwingen, was man selbst nicht will) zu verbinden. „Die harmonische Vereinigung von ‘zhong’ und ‘shu’ - darin realisiert sich der Gedanke, dass ‘der Edle die Menschen liebt’.“<sup>86</sup> Cheng beschreibt verschiedene, zu vermittelnde konfuzianische Tugenden und bringt diese in Zusammenhang mit westlichen Termini wie Fortschritt, Entwicklung und ‘historische Mission’.

„Nach Konfuzius’ Ansicht sollen Menschen ausgebildet und geformt werden, die moralisch einwandfrei und zielstrebig sind, reiche Kenntnisse und gute Fähigkeiten besitzen sowie sich kultiviert und höflich verhalten. Nur solche Menschen sind in der Lage, die historische Mission, die die Zeit ihnen aufgegeben hat, zu übernehmen und den Fortschritt sowie die Entwicklung der Gesellschaft fördern. (...) wir wollen doch die Schüler und Studenten zu Menschen ausbilden und gestalten, die moralisch einwandfrei sind, reiche Kenntnisse besitzen und Disziplin halten, die sich ihrer sozialen Pflicht und ihrer historischen Mission stark bewußt sind, die Aufopferungsbereitschaft, Kreativität und Bahnbrechergeist besitzen und die sich um die Interessen der Mehrheit der Men-

---

<sup>83</sup> Cheng, Hanbang: „Die ethische Lehre von Konfuzius und die moralische Erziehung der Schüler und Studenten in der Gegenwart.“ In: Krieger/ Trauzettel (1990) a.a.O. S.222

<sup>84</sup> ebd.

<sup>85</sup> „...so bezeichnet z.B. ‘xiao’ (pietätvoll) die Liebe zu den Eltern, ‘zhong’ (treu) bezeichnet die Liebe zum Vaterland und zum Herrscher, ‘di’ (brüderlich) bezeichnet die Liebe zu den Brüdern und ‘xian’ (wahrhaftig) bezeichnet eine Art Liebe zu den Freunden usw. ‘Ren’ - Menschenliebe - zieht sich durch alle konkreten moralischen Prinzipien und ist eine Zusammenfassung verschiedener Tugenden.“ ebd. S.223

<sup>86</sup> ebd.

schen bemühen, die Menschen verstehen, sie achten und ihnen helfen. Die gegenwärtige und zukünftige Gesellschaft braucht die Menschen mit solchem idealen Charakter und solchen Tugenden.“<sup>87</sup>

Dieser Forderungskatalog ist offensichtlich mit beeinflusst durch und kompatibel zu sozialistischen Vorstellungen vom „neuen Menschen“. Auffällig liegt die Betonung darauf, dass die Studenten „geformt“ werden müssen, ihnen also in der Hauptsache die Ideale von aussen beigebracht werden sollten. Die kreative Kraft und der Wille des Individuums, dass sich seine Disziplin gleichermaßen aus der „protestantischen Ethik“ der Verinnerlichung, Selbstdisziplin und der individuellen Initiative holt, steht hier nicht im Vordergrund. Das moralische Ideal sieht den Einzelnen in seinen Aktivitäten immer als Teil und in Beziehung zur Gesellschaft. Folglich geht es nicht um Selbstverwirklichung, sondern um *Einordnung* (was Unterordnung nicht ausschließt). Dass Cheng Anfang der 1990er Jahre auf konfuzianische Ideale insistiert, hängt auch mit den enormen Problemen zusammen, die die Kapitalisierung in China für das soziale Gefüge gebracht hat. Die ganze Gesellschaft wird erschüttert von den Auswirkungen einer Art Räuber-kapitalismus, wo die Tendenz zu egoistischer und individueller Initiative - wie sie durch den Konfuzianismus immer stigmatisiert und unterdrückt worden ist<sup>88</sup> - stark angestiegen.

Das äußert sich auch, worauf noch einzugehen wird, in den Motiven, aus denen heraus Chinesen heute Theater machen wollen. Lau Kwok Keung hingegen sieht gerade im lebendigen Konfuzianismus Süd-Ost-Asiens einen entscheidenden Grund für die enorme wirtschaftliche Entwicklung dieser Region, wobei ihm die Brüchigkeit der wirtschaftlichen Stabilität solcher Länder wie Japan, Korea, Taiwan, Singapur und Hongkong, wie sie gerade in der Gegenwart zu beobachten ist, noch nicht vorstellbar war. Laus Argumentationsrichtung setzte sich kritisch mit dem politischen System in der VR China auseinander, wo es eben an bestimmten, bewusst angewandten und förderlichen konfuzianischen Regelungen mangeln würde.

„Ein großes Hindernis für die Vier Modernisierungen“<sup>89</sup> Deng Xiaopings ist die Korruption bei den Kadern und die Indolenz bei der Bevölkerung. Das heutige China wird keineswegs von den konfuzianischen Tugenden Arbeitsamkeit, Frugalität und Vertrauenswürdigkeit beherrscht; vielmehr hört man immer wieder Berichte und Gerüchte über die weite Verbreitung von Faulheit, Untätigkeit, Verschwendungssucht, Raffgier, Hinterhältigkeit und Tagedieberei unter den Kadern und der Bevölkerung. Das Zentralkomitee hat in Befehlen und Rundschreiben den Aufbau einer ‘sozialistischen geistigen Zivilisation’ angeordnet und mit Kampagnen versucht man, die Moral der Bevölkerung zu heben.

Die Ergebnisse scheinen jedoch unbefriedigend, und zwar deswegen, weil das chinesische Volk sein Grundvertrauen bereits verloren hat. Die Bewegung des Vierten Mai hat zusammen mit dem Kommunismus das Vertrauen auf das konfuzianische Prinzip zumindest auf bewußter Ebene zerschmettert. Danach war der dialektische Materialismus des marxistischen Systems zur Weltanschauung und treibenden Kraft der kommunistischen Revolution geworden, die auch während der Anfangsjahre der kommunistischen Herrschaft wirksam blieb; das chinesische Volk und sogar die Kader haben nun aber auch daran den Glauben verloren. Es ist kurzsichtig, auf dem

---

<sup>87</sup> ebd. S.224

<sup>88</sup> Vgl.: Juttka-Reisse (1977). a.a.O. S.28-37 und S.89-103

<sup>89</sup> 1978 leitete Deng Xiaoping die Bewegung der „Vier Modernisierungen“ ein, die das Land nach Beendigung der Kulturrevolution auf einen neuen gesellschaftlichen Entwicklungskurs bringen sollte. Modernisiert werden sollten die Landwirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Technik sowie die nationalen Verteidigungsinstitutionen. Im Zusammenhang mit dieser Politik stand auch eine aussenpolitische Öffnung des Landes zur Welt.



Weg zur Modernisierung Chinas den dringend notwendigen Wiederaufbau einer gemeinsamen Weltanschauung zu vernachlässigen.“<sup>90</sup>

Lau überschätzt m.E. die Wirkung des Marxismus in China der zumindest in einer sinisierten, und so gesehen auch auf konfuzianischen Traditionen beruhenden Form in der VR China wirkte. Die Chinesen haben sich weniger mit *westlichen Ideen* als mit *ihrer Idee vom Westen* beschäftigt, wie Kirk A. Denton es in seiner brillanten Einführung zu chinesischen Essays über die moderne chinesische Literatur und ihre theoretischen Überlegungen analysiert.<sup>91</sup> Gerade die Korruption der Kader/Beamten kann auf eine mehrhundertjährige Tradition zurückblicken, deren Ursachen ähnlich geblieben sind. Die Besoldung durch den Staat ist minimal, also versucht man, aus anderen Pfründen zu schöpfen, die sich aus der politischen Macht solcher Kader/Beamten ergeben.

## 2.2.1 Interviews - Lehrer und Schüler

---

Es ist ein grundlegendes Anliegen dieser Arbeit, nicht nur meinen eigenen, veränderbaren Blick im Prozess seiner Irrtümer und torpedierten Gewissheiten zu zeigen, sondern auch dokumentarisches Quellenmaterial zum chinesischen Blick zur Verfügung zu stellen, denn viel zu oft überlassen wir uns unseren eigenen Interpretationen (die notwendig sind), ohne der chinesischen Stimme Gehör zu verschaffen. Aus diesem Grunde möchte ich an dieser Stelle Ausschnitte von Interviews vorstellen, die das Verhältnis Lehrer-Schüler betreffen. Die drei ersten Interviews beziehen sich insofern aufeinander, als an drei verschiedenen Personen, die sich in ihrer Beziehung an unterschiedlichen Orten der sozialen Hierarchie befinden, gezeigt werden kann, wie diese Personen übereinander denken und reflektieren.

Dabei handelt es sich um den Bühnenbildprofessor Xu Xiang, seinen „Lehrling“ in Sachen Lehrtätigkeit, den jungen Lehrer Zhang Hui und schließlich um deren beider Bühnenbild-Studenten Li Ke, der sich zur Zeit des Interviews im 5. Studienjahr (Abschlussjahrgang) befand. Den Abschluss bilden Interview-ausschnitte mit den beiden 1994 im 2. Studienjahr befindlichen Schauspielstudenten Wang Jingpeng und Diao Haiming.

### 2.2.1.1 Xu Xiang 徐翔

---

Status: Professor für Bühnenbild an der Zentralen Theaterhochschule Peking

Alter: Ende 30

Interview<sup>92</sup> vom 03.10.1994

---

<sup>90</sup> Lau, Kwok Keung: „Eine Interpretation der konfuzianischen Tugenden und ihrer Bedeutung für die Modernisierung China.“ In: Krieger/ Trauzettel (1990) a.a.O. S.260

<sup>91</sup> Vgl.: Denton, Kirk A.: *Modern Chinese Literary Thought - Writings on Literature 1893-1945*. Stanford 1996. S.1-60

<sup>92</sup> Diese Interviews basieren auf Videointerviews, die ich mit den genannten Personen führte und die von Dr. Erhard Ertel bei seinem dreiwöchigen Aufenthalt in Peking aufgenommen wurden. Bei schwierigen Übersetzungspassagen hatte ich die Unterstützung von Dr. Irmtraud Fessen-Henjes und Simeng Gasde. vgl.: Budde, Antje: *Interview mit Xu Xiang*. Peking 03.10.1994 (Übersetzung: Antje Budde)

**A.B.:** Als du an die Theaterhochschule in Peking kamst warst du Forschungsstudent?  
**X.X.:** Ja.  
**A.B.:** Was hast du im Anschluss daran gemacht?  
**X.X.:** Ich bin hier geblieben.  
**A.B.:** Hast du begonnen, als Lehrer zu arbeiten?  
**X.X.:** Ja.  
**A.B.:** Als Seminargruppenorganisator?  
**X.X.:**  
 Ja, das tat ich ein Jahr lang. Dann wurde ich Seminargruppenleiter und begann zu unterrichten.  
**A.B.:**  
 Was ist deiner Meinung nach das Wichtigste in der Beziehung zwischen Lehrkräften und Studenten?  
**X.X.:**

Das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern gründet sich, glaube ich, von seiten der Schüler auf die Wertschätzung ihres Lehrers. Sie müssen den Lehrer zunächst in seiner beruflichen Arbeit respektieren. Der Lehrer hingegen muss seinen Studenten Liebe und Fürsorge geben. Er muss ihnen möglichst alles, was er weiss, vermitteln. Ich nutze verschiedene Methoden, um den unterschiedlichen Studenten gerecht zu werden, sie zu inspirieren und anzuleiten. Andere Gefühle, (als die oben genannten), die die Studenten dem Lehrer entgegenbringen, sind nebensächlich. Das Wichtigste ist, dass der Lehrer in seinem Talent, seiner Lebenserfahrung und seinen geistigen Fähigkeiten den Studenten weit voraus ist. Sonst kann er als Lehrer nicht bestehen. Umgekehrt könnte man auch sagen, wenn er den Studenten keine Fürsorge zuteil werden lässt, wird er als Lehrer auch nicht bestehen.



**Abb. 6: Prof. Xu Xiang. Peking 1991.**

**A.B.:** In deiner Seminargruppe gibt es zwei Afrikaner<sup>93</sup>, nicht?  
**X.X.:** Ja.  
**A.B.:** Wie schätzt du sie ein?  
**X.X.:**  
 Bei uns in China... Wenn wir arbeiten... Vielleicht kann ich das an einem Beispiel verdeutlichen, damit es klarer wird. Chinesen beschäftigen sich viel mit Malerei. Bei uns in China möchten die Familien gern,

---

<sup>93</sup> Westliche und asiatische Studenten haben in China in der Regel einen ganz guten sozialen Stand. Vor allem, weil sie aus wirtschaftlich starken Ländern kommen. Afrikaner aber kommen nach China oft auf der Grundlage von chinesischen Stipendien, die die VR China, die sich gern als Führerin der 3. Welt sieht, an ärmere afrikanische Länder und deren Studenten verteilt. Aber auch die Hautfarbe spielt eine große Rolle, denn auch Schwarze, die sich selbst finanzieren und auf die chinesische Hilfe nicht angewiesen sind, müssen mit rassistischen Ausfällen rechnen. Ich habe an der Theaterhochschule in Peking nur drei schwarze Studenten kennengelernt. Das waren Charly und Apollo aus Uganda sowie Christine aus Jamaika. Insbesondere Christine, die nicht nur schwarz, sondern auch noch eine Frau war, hatte einiges an Repressalien an dieser Schule auszuhalten. Charly's und Apollos Problem bestand am Anfang des Studiums z. B. darin, dass sie verfeindeten Stämmen angehörten, aber in einem Zimmer wohnen mussten. Inzwischen sind sie befreundet, haben in Peking kleine Firmen gegründet und wollen nicht nach Uganda zurückkehren. Apollo ist mehrfach von Nachbarn der Theaterhochschule angegriffen worden. Man neidete ihm sein Motorrad und seine chinesische Freundin.

dass ihre Kinder sich mit Kunst oder mit Musik befassen. Sie fördern ihre Kinder, damit sie auf eine Hochschule gehen können, auf eine berühmte Universität. Das ist ihre grösste Hoffnung. Es gibt relativ viele Leute, die sich mit Kunst befassen. Für meine Seminargruppe hier an der Schule haben sich 1200 Leute beworben. Eintausendzweihundert!

**A.B.:** Wieviele Studenten sind in deiner Gruppe?

**X.X.:**

Wir haben sieben Chinesen ausgesucht. Das bedeutet, dass es 150 Bewerber auf einen Platz gab. Das ist sehr schwer. Der Anspruch an die künstlerischen Grundlagen, an das fachliche Niveau in bezug auf die Malerei ist ziemlich hoch. Ich denke, dass die Grundlagen der Malerei auf dem Gymnasium bei diesen beiden Afrikanern - Charlie und Apollo - relativ schwach waren. Ich denke auch, dass es ihnen im Vergleich zu den Chinesen an kultureller Bildung mangelt. Sie unterlagen nicht so strengen Ausbildungsmethoden, wie sie bei uns üblich sind.

**A.B.:** Gibt es kulturelle Unterschiede?

**X.X.:** Ja, die gibt es.

**A.B.:** Welcher Art?

**X.X.:**

Ihr Kunstverständnis ist verschieden. Zum Beispiel verwenden wir alle die gleichen Farben: gelb, grün, blau usw.. Das sind (universelle) Farben. Doch wenn sie z.B. Rot mit Gelb mischen und dann noch einmal mit Grün und wenn ich das Gleiche tue, dann wird sich ihre Mischung von meiner garantiert unterscheiden. Wenn du in ein Zimmer gehen würdest, wo jeder ein Stück mit Farbe bemalt, kommt dabei etwas völlig Verschiedenes heraus. Die Chinesen nähern sich den Farben an. Aber sie (die Afrikaner) malen bestimmt etwas anderes.

**A.B.:** Wie sind die Beziehungen der beiden zu ihren chinesischen Kommilitonen?

**X.X.:** Die sind einigermaßen gut.

**A.B.:** Gibt es keine Probleme in der Seminargruppe?

**X.X.:**

Man kann nicht sagen, dass es absolut problemlos wäre. Aber es geht schon, denn sie kommen nicht oft mit ihnen in Berührung. Eine Sache gibt es. Sie haben sehr viele eigene Lebens-gewohnheiten, die denen der Chinesen nicht besonders gleichen. Andere Probleme gibt es eigentlich nicht. Nur diese alltäglichen Dinge. Manchmal haben sie so ihre Besonderheiten. Ihre Besonderheiten und die der Chinesen sind nicht gerade identisch. Es könnte sein, dass das gegenseitige Verständnis, in bezug auf das Alltagsleben, nicht sehr groß ist.

### **2.2.1.2 Zhang Hui 张慧**

---

Status: Seminargruppenorganisator der Seminargruppe von Prof. Xu Xiang an der Zentralen Theaterhochschule Peking, Abteilung für Bühnenbild

Alter: 27 Jahre

Interview<sup>94</sup> vom 07.10.1994

**A.B.:** Warum bist du nach deinem Studium als Lehrer an der Theaterhochschule geblieben?

**Z.H.:**

Ich persönlich denke, dass es hier im Land, hier in Peking an den Theatern viele unbeschäftigte Bühnenbildner gibt. Ziemlich viele haben nichts zu tun. Das heisst, es kann sein, dass sie noch drei Jahre nach ihrer Vermittlung an ein Theater, immer noch kein Theater machen können. Das wird nicht mal diskutiert. Aber wenn du an der Hochschule bist, bleibst du immer in Kontakt mit diesem Metier. Seit ich 1989 mit dem Studium begann, bin ich konfrontiert mit dem Theater und lernte es zu lieben. Nach dem Studium habe ich mich dann entschlossen, an der Schule zu bleiben, weil ich dann täglich mit Theater in Kontakt bleibe, wegen des Umfeldes. Also traf ich die Wahl zu bleiben. Ich hatte keine Lust, zwei, drei Jahre am Theater nichts zu tun zu haben und mir dann doch eine andere Arbeit suchen zu müssen. Äußere Faktoren spielten auch eine Rolle.

---

<sup>94</sup> Budde, Antje: *Interview mit Zhang Hui*. Peking 07. 10. 1994 (Übersetzung: Antje Budde)

**A.B.:**

Du sagtest gerade, dass es deine eigene Wahl war? Du wurdest also nicht an einen anderen Ort vermittelt?

**Z.H.:** Dass ich an der Schule blieb, war die Vermittlung.

**A.B.:** Das zählte als Vermittlung?

**Z.H.:** Von meiner Seite war es die Wahl, von seiten der Schule die Vermittlung.

**A.B.:** So kann man das auch abkürzen.

**Z.H.:** Ja, eine Abkürzung. Stimmt.

**A.B.:** Welcher Art ist die Beziehung zwischen dir und den Studenten?

**Z.H.:**

Zu vielen habe ich ein freundschaftliches Verhältnis. Zu Li Ke zum Beispiel. Das weisst du ja. In den Vorlesungsräumen sind wir Lehrer und Studenten. Aber ausserhalb davon sind wir Freunde. Das läuft gut, denn wir sind fast gleichaltrig. Wir sind alle einmal Kommilitonen gewesen. So ist es ein harmonisches Miteinander. Man kann sagen, was man denkt und muss nicht diese Lehrer - Schüler - Beziehung einhalten. Die kann grausam sein, wenn sie nicht gut ist.

**A.B.:** Könnte man sagen, dass eure Beziehung gleichberechtigt ist?

**Z.H.:**

Genau das kann man sagen. Natürlich gibt es sehr feine, subtile Veränderungen. Ganz subtil. Aber im Grunde sind wir gleichberechtigt.

**A.B.:** Glaubst du, dass das in zehn Jahren immernoch so sein wird?

**Z.H.:**

Ich wage nicht, mich dafür zu verbürgen, denn ich fürchte mich vor mir selbst und auch vor den Studenten.

**A.B.:** Du fürchtest die Studenten?

**Z.H.:**

Ich befürchte, dass die Studenten, nachdem ich zehn Jahre Lehrer war und als solcher angesehen wurde, von mir verlangen, mich nach ihnen zu richten. Sie könnten sagen: „Dich akzeptieren wir nicht als Lehrer, wir zwingen dich, zu tun, was wir wollen.“ Ausserdem fürchte ich mich vor mir selber. Könnte sein, dass ich mit dem Älterwerden zu einem von diesen langesichtigen Gespenstern werde. Dazu könnte ich werden. Das wäre doch möglich. Ich weiß es nicht. Im Moment hoffe ich natürlich, dass das nicht geschehen wird.

**A.B.:** Arbeitest du mit deinen Studenten zusammen?

**Z.H.:** Ja. In Kürze werden wir eine Inszenierung machen.

**A.B.:** Eine Inszenierung an der Schule?

**Z.H.:** Ja. Ein Forschungsstudent von Prof. Xu Xiaozhong<sup>95</sup> inszeniert.

**A.B.:** Und außerhalb der Schule?

**Z.H.:**

Nun, z.B. die Inszenierung „Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ (sifan)<sup>96</sup>, nicht? Damals haben auch Li Ke und Jiang Jiang mitgemacht.

**A.B.:** War das nicht eine Inszenierung, die ursprünglich an der Schule entstand?

**Z.H.:** Ja, das ist richtig.

**A.B.:**

Danach ist die Inszenierung vom Zentralen Experimentiertheater für Sprechtheater übernommen worden?

**Z.H.:** Ja.

**A.B.:** Waren du und Li Ke die Bühnenbildner?

**Z.H.:** Li Ke hat damals (an der Schule) mitgespielt.

---

<sup>95</sup> Rektor der Theaterhochschule und Regisseur.

<sup>96</sup> Über diese Inszenierung findet sich ausführliches Informationsmaterial in dem Kapitel über den Begriff und die Geschichte des experimentellen Theaters in China.

**A.B.:** Wie siehst du die Ausbildung an eurer Bühnenbildabteilung?

**Z.H.:**

Das ist eine ziemlich umfassende Frage. Dass ich an der Hochschule blieb, entsprach z.B. dem System unserer Schule. Das heisst, dass jedes Jahr ein Absolvent an der Schule bleibt. Manchmal bleibt auch keiner. Ob es viele oder wenige sind, die bleiben, es geht darum, verschiedene Lehrmethoden zu vereinen. Das heisst, dass ich z.B. eine bestimmte Lehrmethode habe, um die Studenten zu unterrichten. Innerhalb der fünf Studienjahre wird das Denken der Studenten durch die Lehrer sicherlich beeinflusst. Davon bleibt etwas in den Studenten zurück. Man muss sehen, wie die Studenten sich entwickeln könnten. Man muss aufmerksam sein ihrer Entwicklung gegenüber. Wenn es sich um einen offenen Studenten handelt, könnte er sich gut entwickeln. Aber jemand, der im Grunde engstirnig ist und nur dem Lehrer folgt, wird sich nicht so entwickeln.

**A.B.:** In eurer Seminargruppe gibt es zwei Afrikaner, nicht?

**Z.H.:** Ja.

**A.B.:** Wie ist ihre Beziehung zu den chinesischen Kommilitonen?

**Z.H.:**

Soviel ich weiss, geht es ganz gut in unserer Gruppe. Allerdings sind die Grundlagen der beiden etwas mangelhaft. Es fehlt einiges. Aber sie bemühen sich. Das tun sie. Auch zwischen den Kommilitonen... Sprachlich gibt es hin und wieder Probleme und andere kleinere Dinge. Aber im Grunde gibt es keine Probleme. Eigentlich ist es ganz gut.

**A.B.:**

Gibt es Unterschiede in den Fähigkeiten zwischen weiblichen und männlichen Studenten?

**Z.H.:**

Ich glaube nicht. In unserer Gruppe überhaupt nicht. Es gibt so gut wie keine Unterschiede zwischen beiden. Die Fähigkeiten der Studentinnen sind vielleicht sogar stärker als die ihrer männlichen Kommilitonen. Es läuft sehr gleichberechtigt ab.

**A.B.:**

Mir fiel auf, dass es nur zwei Studentinnen in diesem Studienjahr gibt. Die meisten sind Männer.

**Z.H.:** Ja, das stimmt. Das hängt mit dem Beruf zusammen.

**A.B.:** Mit dem Beruf?



**Abb. 7: Zhang Hui 1995**

**Z.H.:**

Ja. Kann sein, dass ihre Körperkraft nicht ausreicht. In diesem Beruf muss man zu 50% körperlich arbeiten. Möglicherweise halten Frauen das nicht aus. Es sind (früher) einige Frauen ausgewählt worden, aber sie haben dann alle ihr Fach gewechselt. Sie sind in andere Berufe gegangen. Konfrontiert mit dieser Situation bedenken wir dieses Problem, wenn wir Bewerber auswählen. Die Anzahl der Frauen ist deshalb geringer.

**A.B.:** Welches ästhetische Konzept verfolgst du in bezug auf Bühnenbilder?

**Z.H.:**

Eigentlich keins. Ich denke, das Wichtigste am Theater ist das Darstellerische. Letztlich ist es gleich, auf welchem Gebiet man sich um ein bestimmtes Niveau bemüht, denn es geht darum, seine eigene Meisterschaft und Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Alle Dinge, die man schafft, sind abgesehen von den verschiedenen professionellen Techniken, gleich. Zum Beispiel die Malerei... Leute fragen mich oft, wo denn die Verbindung zwischen Malerei und Bühnenbild sei, ob es zwischen beidem eine direkte Beziehung gäbe. Ich sage dann, dass der direkte Zusammenhang darin besteht, dass es sich um Kunst handelt. So ist das.

**A.B.:**

Prof.Xu Xiang sagte einmal, dass man alle Dinge auf der Bühne benutzen können muss. Siehst du das auch so?

**Z.H.:** Ich verstehe nicht. Welche Dinge auf der Bühne?

**A.B.:**

Falls du irgendetwas auf die Bühne stellst, dann müssen die Schauspieler das in ihr Spiel einbeziehen können.

**Z.H.:**

Ich denke, das ist egal. Ganz egal. Man muss den Vorgaben des Regisseurs und des Stückes folgen. Es muss kein Gesetz sein, dass alles was auf der Bühne steht auch benutzt wird. Wenn man das nicht tut, ist es auch gut. Ich denke, je größer die Freiheit, desto besser für das Theatermachen und für unseren Beruf. Je offener das Denken und die Phantasie, desto ungezwungener wird sein, was du tust. Je freier desto besser.

**A.B.:** Welche Beziehung hast du zu Prof.Xu Xiang? War er dein Lehrer?

**Z.H.:** Ja, mein Lehrer.

**A.B.:** Hat er dich in deinem Schaffen beeinflusst?

**Z.H.:**

Vielleicht war ich kein besonders guter Schüler, deshalb tue ich meistens, was auf meinen eigenen Ansichten beruht. (...) Die Beziehung zwischen uns ist gut, aber beim Arbeiten, bei Inszenierungen folge ich nicht nur mir selbst, sondern ich vermeide sogar, seinen Ansichten zu folgen. Das ist meine eigene Denkweise.

**A.B.:** Eine Zusammenarbeit zwischen euch ist nicht wahrscheinlich?

**Z.H.:**

Nur unter der Voraussetzung, dass ich sein Assistent bin. Ich könnte Xu Xiangs Assistent sein. Ich könnte einige konkrete Arbeiten für ihn tun. Aber ausgehend von unseren differierenden Vorstellungen ist eine Zusammenarbeit nicht möglich. Das ist wohl so.

### **2.2.1.3 Li Ke 李可**

---

Status: Student der Abteilung Bühnenbild an der Zentralen Theaterhochschule Peking

Alter: 25 Jahre

Interview<sup>97</sup> vom 27. 09. 1994

**L.K.:**

Ziemlich chaotisch hier drin, nicht? Im Moment bin ich der einzige, der in diesem Zimmer<sup>98</sup> wohnt. Aber interessanterweise schlafen auch in den anderen Betten Leute, die ich alle nicht kenne. Leute, die gar nicht in dieses Zimmer gehören. Sehr interessant. Jeden Morgen stehen alle auf. Wenn ich schlafen gehe, bin ich der einzige hier im Zimmer. Doch dann, am Morgen wachen all die andern auf. Sie sagen: Hallo! und ich antworte: Hallo. Ich kenne keinen von denen.

---

<sup>97</sup> Budde, Antje: *Interview mit Li Ke*. Peking 27.09.1994

<sup>98</sup> Die Zimmer der chinesischen Studenten bestehen aus drei Doppelstockbetten und je einem Kombinationsschrank aus Tischplatte und oberem und unterem Fach sowie zwei Buchregalen. Manche Studenten wohnen manchmal zu Hause, sofern sie ihre Eltern oder andere Familienmitglieder in Peking haben. Dafür füllen sich die freien Betten oft mit schulfremden „Partyfreunden“ auf. 1998 sah ich, dass man einen Aufsichtsposten auf jedem Flur stationiert hatte. Vermutlich versuchte die Schule dadurch, diesen Zuständen und den damit einhergehenden Diebstählen ein Ende zu bereiten.

**A.B.:** Sind das Studenten eurer Hochschule?

**L.K.:** Ja, es sind Studenten, aber ich kenne sie trotzdem nicht.

**A.B.:** Sie gehören nicht zu deiner Seminargruppe?

**L.K.:** Nein.

**A.B.:**

Wie war deine Beziehung zu deinen Kommilitonen und Lehrern während deines Studiums?

**L.K.:**

Wir waren alle sehr jung, als wir an die Schule kamen. Wir mussten uns gegenseitig kennen-lernen. Also gab es viele Konflikte. Die betrafen das alltägliche Leben. Aber das ist nicht wichtig. Bezogen auf die Kunst waren wir relativ objektiv bei der Beobachtung anderer Menschen, obwohl die auch mehr oder weniger beeinflusst wurde durch die Beziehungen im Alltag. Künstlerisch habe ich mit den Kommilitonen meiner Seminargruppe nicht oft zusammengearbeitet, dafür aber mit Studenten anderer Seminargruppen. Im 2.Studienjahr arbeitete ich einmal mit einem Kommilitonen meiner Seminargruppe zusammen... Wir haben etwas für das Kindertheater in Shenyang gemacht. Die Grundidee dafür war von mir, denn es handelte sich um eine Hausarbeit. Xu Xiang<sup>99</sup> hatte mir dies aufgetragen. Wir bastelten viel, aber Xu Xiang meinte, dass das alles nichts taugt. Xu Xiang sagte zu mir: „Li Ke, mach du deine Hausarbeit.“ Ich fragte, wie ich das machen soll. Er meinte: „Du überarbeitest alles nochmal. Dann wird es gehen. Deine Arbeit ist ganz gut.“ So habe ich meine Aufgabe dann erledigt und für Xu Xiang ein Modell gebaut. Damit gewann ich einen nationalen Bühnenbild-Preis.

**A.B.:** Haben die Ansichten deiner Lehrer großen Einfluss auf dich?

**L.K.:**

Das ist eine sehr sensible Frage. Ich weiss im Moment nicht, was Xu Xiang von mir denkt.

**A.B.:** Wie steht es mit Zhang Hui? Er ist euer Seminargruppenorganisator.



**Abb. 8: Li Ke in Peking 1994**

**L.K.:**

Ja, stimmt. Zhang Hui... Wie soll ich das sagen? Er war mal unser Kommilitone. Als wir an die Schule kamen, studierte er selbst noch. Dass er unser Seminargruppenleiter wurde, hängt damit zusammen, dass er Praxiserfahrungen als Lehrer sammeln sollte. Er kümmert sich um organisatorische Fragen, macht Mitteilungen. Mit der künstlerischen Ausbildung hat er nicht direkt zu tun. Also ist er nicht besonders wichtig. Xu Xiang war drei Jahre unser Seminargruppenleiter. Aber bis jetzt ist er auch unserer Ausbildungslehrer. Das wird er bleiben. Das Wichtigste weiss ich nicht, nämlich, wie er mich künstlerisch einschätzt.

Ich habe mal einen Fehler<sup>100</sup> begangen. Beinahe wäre ich von der Schule exmatrikuliert worden. Ich war jung und spontan. Daraufhin hat er mir später für einige Aufgaben keine Verantwortung mehr übertragen. Also war ich in meiner Seminargruppe soetwas wie das Fußvolk. Alle anderen hatten eine Funktion, waren Seminarsprecher, Sekretär der Jugendorganisation usw.. Nur ich nicht. Ganz am Anfang war ich der Sekretär der Jugendorganisation. Das war 1990. Ein Jahr später haben sie mich ausgewechselt.

---

<sup>99</sup> Es ist allgemein nicht üblich, dass die Studenten den Titel ihrer Professoren nennen. Entweder rufen sie die Lehrer bei ihrem Namen oder sie sprechen sie einfach mit „Lehrer“ (laoshi) an.

<sup>100</sup> Soviel ich weiss, hatte Li Ke sich einige Mätzchen bei der studentischen paramilitärischen Ausbildung geleistet. Er ist nicht so marschiert, wie es verlangt wurde, und er soll geraucht haben, obwohl das verboten war.

Seitdem, seit vier Jahren, bin ich nun Fußvolk. Was er künstlerisch von mir denkt, weiß ich nicht. Seit jener Geschichte hat er nicht mehr persönlich mit mir gesprochen.

Es gab keine Gelegenheit mehr. Ich hätte gern mit ihm geredet, denn er ist ein sehr guter Lehrer. Ausserdem denke ich, dass ich auch ein wirklich guter Student bin. Aber es gab keine Gelegenheit. Er wollte mir auch keine geben. Wir sind uns immer fremder geworden. Oder er weiß ganz genau, was für eine Art Mensch ich bin, nur sagt er es niemals. Nur einmal, an seinem Geburtstag, hat die ganze Seminargruppe mit ihm getrunken. Dann begann er über jeden Einzelnen etwas zu sagen. Bis er bei mir anlangte und meinte, ich sei ein merkwürdiges, ein verqueres Talent. Das bedeutet immerhin, dass ich Talent und Begabung besitze. Aber eben merkwürdig und verquer.

Er meinte: „Du brauchst einen sehr guten Lehrer, der dir sagt, was du zu tun hast. Dann kannst du dein Talent entfalten. Auf diese Weise kannst du ein guter Mensch werden, mindestens die Kunst betreffend.“ Falls ich aber nicht einen solchen Lehrer habe, der sagt, wo es lang geht, dann werde ich immer schlechter werden. Das erkenne ich an, denn seit ich auf der Schule bin, hat sich mein Leben durch die Kunst total verändert, denn die Kunst kann das Leben verändern. Aber später hat er nie wieder mit mir geredet. Vielleicht auch, weil er denkt, dass wir schon erwachsen sind und selber denken müssen. Über seine Ansichten, mich betreffend, hat er nie gesprochen. Aber ich habe immer das Gefühl, dass er etwas über mich denkt. Doch er sagt es nicht. Eines ist klar, er ist ein sehr kluger Mensch. Ein toller Typ.

**A.B.:**

Was denkst du über deine Zukunft? Was möchtest du nach Abschluss des Studiums am liebsten tun?

**L.K.:**

Kunst. Irgendetwas mit Kunst. Auch wenn ich nicht Theater machen kann, will ich Kunst machen. Ich kann mich von der Kunst nicht mehr trennen. Es gibt ein paar Dinge, auf die ich nicht verzichten kann: Musik, Bücher und jetzt noch Theater. Vor 1990 hatte ich kein bißchen Ahnung von Theater. 1991 begann ich ein wenig zu verstehen bis ich mich 1993, 1994 nicht mehr davon trennen konnte. Das ist so ein Gefühl für Theater wie die Verliebtheit zwischen zwei Menschen. Wenn du nie verliebt warst, sind die Mädchen etwas Alltägliches. Du findest sie vielleicht hübsch. Aber erst wenn du ein Gefühl empfindest, kannst du dich nicht mehr von ihr trennen. Dann hast du eine Verantwortung, die du ihr gegeben hast. Du hast viele Dinge bei ihr gelassen, die du nicht zurücknehmen kannst. Deshalb kannst du sie nicht verlassen. So ist das. Nach dem Studienabschluss ist man mit vielen objektiven Bedingungen konfrontiert. Vielleicht wird man mich an ein Theater schicken. Das bedeutet nicht, dass ich damit zufrieden wäre.

**A.B.:** Ihr werdet also verteilt, könnt eure Arbeitsstelle nicht frei wählen?

**L.K.:**

Doch kannst du. Aber die stellen so viele Bedingungen innerhalb derer du nur suchen darfst. So kannst du nie vollkommen zufrieden sein. Wenn du ausserhalb des gegebenen Rahmens suchen willst, musst du viel Geld bezahlen. Die meisten Leute können dieses Geld aber nicht zahlen. Es ist sehr viel.

**A.B.:** Warum sollen sie bezahlen? Das verstehe ich nicht.

**L.K.:**

Früher gab es dieses Problem nicht. Vor 1988 mussten die Studenten keine Studiengebühren zahlen. Es hieß: Kommt nur, kommt, wohnt hier und studiert! So war das. Aber nach 1988 begann man, Studiengebühren zu erheben oder andere Ausgaben z.B. die Wohnheimmiete. Es steigt ständig. Jetzt sind es schon 700 yuan<sup>101</sup>.

**A.B.:** In einem Semester?

**L.K.:** Ja. Als ich anfing, war es noch relativ billig. Es kostete nur 200 yuan.

**A.B.:** Das bezahlt ihr selbst?

**L.K.:** Ja, alles zahlen wir selbst. Das Geld für das Zimmer kommt noch hinzu.

**A.B.:** Wieviel ist das im Monat?

**L.K.:**

Damals ging das noch. Wir zahlten für fünf Jahre etwas über 500 yuan, d.h. im Jahr etwas mehr als 100 yuan. Auf den Monat gerechnet ist das sehr wenig. Zwischen zehn und zwanzig yuan. Das geht noch.

---

<sup>101</sup> 1994 war das Verhältnis DM zur Yuan 1:3.



Aber viel wichtiger ist, wenn du Arbeit außerhalb der Bedingungen suchst, dann musst du über 7000 yuan zahlen.

**A.B.:** Wieso?

**L.K.:**

Sie sagen dann: Wir haben dich für einen künstlerischen Beruf herangezogen, damit du für unsere Kultureinrichtungen arbeitest, für das Kulturministerium.

**A.B.:** Du gehörst zu einer Kultureinrichtung?

**L.K.:**

Ja, die Theaterhochschule ist direkt dem Kulturministerium unterstellt. Deshalb musst du für eine Kultureinrichtung arbeiten, die dem Kulturministerium unterstellt ist. Wenn du aber zu einer (privaten) Werbefirma gehst, oder zu einem Filmstudio oder sonstetwas machst, mit Aktien handelst oder Makler wirst für Häuser oder arbeitest für irgendeine andere Firma, dann sagen sie: Wir haben dich zum Künstler ausgebildet, aber du willst nicht für uns arbeiten. Also musst du das Geld, das wir fünf Jahre für dich ausgegeben haben, zurückzahlen. Praktisch müßte ich dann jährlich 2000 yuan zahlen. Dann könnte ich gehen und machen was ich will.

**A.B.:** Aber du hast doch die Studiengebühren schon gezahlt.

**L.K.:** Das zählt ja nicht.

**A.B.:** Das zählt nicht? Wofür ist dann dieses Geld?

**L.K.:**

Für den Bücherankauf, Lehrbücher u.a., Aktivitäten, Materialien, Geld für das Unterrichten durch die Lehrer. Alle Hochschulen haben Studiengebühren.

**A.B.:** Das hat mit diesem anderen Geld nichts zu tun?

**L.K.:**

Genau. Wenn du also zu einer Werbefirma gehst, musst du viel zahlen, weil die deine Ausbildung finanziert haben. Das ist ja auch begründet. Aber ich will das Geld nicht zahlen, also werde ich möglichst auf eine dem Kulturministerium unterstellte Institution verteilt, die etwas mit Theater zu tun hat. Es kann natürlich sein, dass es Peking - Oper oder Pingju - Oper ist. Stell dir vor, die schicken dich zu einer Peking-Oper-Truppe! Was für ein Bühnenbildner soll ich denn da sein? Die Peking-Opernbühne sieht doch immer gleich aus. Da hast du bühnenmäßig nichts zu verändern. Du brauchst einen Hintergrund, malst irgendetwas und fertig. Ein Gebirge, einen Kaiserhof, eine Landschaft.

**A.B.:** Kümmern sie sich nicht um deine spezifische Ausbildung?

**L.K.:**

Natürlich werde ich auch, wenn ich einem Peking-Opernensemble zugeteilt werde, als Bühnenbildner eingesetzt. Aber allgemein kann man sagen, dass du zu Beginn hörst: „Mach du erstmal den Fußboden sauber. Reinige die Toiletten!“ Zuerst musst du solche Dinge tun oder du musst den Kartenverkauf machen.

**A.B.:** Das hieße doch Verschwendung deiner...

**L.K.:**

Genau. Deshalb kann man nur sagen, dass man da nichts machen kann. Das ist viel zu weit entfernt von dem, was du am liebsten tun würdest. Ich möchte Theater machen. Was für ein Theater? Wirkliches Theater, d.h. eine Inszenierung nach der anderen und jede Inszenierung ist das, was du am liebsten tun willst. Wenn du an einer Inszenierung arbeitest, machst du schon einen Plan für die zweite. Wenn du mit der zweiten beginnst, hast du bereits einen Plan für die dritte. All das ist es, was du in deinem Kopf am liebsten tun willst. Das ist deine Vorstellung von Kunst. Aber es ist unmöglich. Wenn sie dich zum Beispiel an das Zentrale Experimentiertheater für Sprechtheater in Peking schicken würden, ist es sehr unwahrscheinlich, dass du dort Leute triffst, die eine Inszenierung nach der anderen machen können. Ausserdem ist es unwahrscheinlich, dass sie dich als Anfänger überhaupt als Bühnenbildner einsetzen.

**A.B.:** Willst du selbst eine Theatergruppe gründen?

**L.K.:** Die Idee hatte ich schon.

**A.B.:** Es ist eine Geldfrage?

**L.K.:**

Ja, ich hab keins. Ausserdem brauchst du eine staatliche Genehmigung. Wenn du die Genehmigung hast, brauchst du deine eigenen Leute. Ich bin Bühnenbildner. Und wer macht den Regisseur, welche Leute sind die Schauspieler? Dann ist da noch der Beleuchter, Kostümbildner, Maskenbildner? Du brauchst einen, der die Werbe- und Öffentlichkeitsarbeit macht und einen, der sich mit Finanzen auskennt. Der ist der allerwichtigste. Wenn du nicht soviel Geld hast, wie willst du all diese Dinge dann bewältigen? Das ist in China sehr, sehr schwer. Ausserdem ist auch die finanzielle Lage der (staatlichen) Theaterensemble sehr schlecht. Wenn du an die Peking-Opern-Ensembles denkst, oder Pingju-Ensembles oder irgendwelche anderen. Die müßten alle bereits fast am Ende sein. Die schaffen es nicht mal, im Jahr genug Geld für sich selbst zu verdienen.

**A.B.:** Sie haben kein Publikum, nicht?

**L.K.:**

Ja, kein Publikum. Nur ein paar alte Männer. Und dann inszenieren die auch nicht gerade viel im Jahr. Sie leben nur von staatlichen Geldern. Du hast doch auch gehört, was dieser Typ von der Band gesagt hat? Die Schauspieler der Pingju-Oper singen alle Karaoke. Sie haben keine andere Möglichkeit zu leben. Wenn ich im Monat 200 yuan bekomme würde, was sollte ich denn damit anfangen? Ich lade nur einmal jemanden zum Essen ein, ich gehe mit einem einzigen Freund essen, und das Geld ist weg. Wie soll ich die restlichen dreißig Tage herumbringen? Also singen sie Karaoke. In China hat man viele Möglichkeiten, sich durchzuschlagen.

---

#### 2.2.1.4 Wang Jingpeng      王镜鹏      Diao Haiming      刁海明

---

Status: Studenten im 2. Studienjahr der Abteilung Schauspiel an der Zentralen Theaterhochschule Peking

Alter: Anfang zwanzig

Interview<sup>102</sup> vom 29. 09. 1994

**A.B.:** Was sind eure Lieblingsfächer in der Ausbildung?

**W.J.P.:** Der Fachunterricht.

**A.B.:** Wo du selbst Szenen inszenieren kannst?

**W.J.P.:**

Zum Fachunterricht gehört Schauspiel. Für jeden ist das anders. Wenn deine Anlagen gut sind und du auch psychisch geeignet bist, macht das Spaß. Manche können gut tanzen und lieben den Bewegungsunterricht. Andere haben eine gute Stimme und mögen den Musikunterricht lieber.

**A.B.:** Wie sind die Studienbedingungen an der Hochschule?

**W.J.P.:** Es geht.

**D.H.M.:** Die Zentrale Theaterhochschule ist die größte Theaterschule der Welt.

**A.B.:** Wie ist die Wohnsituation? Alles ist sehr beengt. Seid ihr daran gewöhnt?

**D.H.M.:**

Die Rahmenbedingungen sind eben so. Aber es gibt sehr viele Leute, die hier studieren möchten, und es ist absolut nicht einfach, einen Studienplatz zu bekommen. Demzufolge ist es nicht so, dass du dir die Schule aussuchst, sondern die Schule wählt dich aus. Du kannst es nur nehmen wie es ist, denn die Bedingungen sind wie sie sind.

**A.B.:** Ihr könnt also auf diese Weise studieren?

**W.J.P.:**

Es ist folgendermaßen: Wenn du in einem Umfeld geboren bist wie in Europa oder Amerika, dann lebst du sehr gut. Du bist es gewöhnt, dass in einem Zimmer nur zwei Menschen wohnen. Man kann in Ruhe studieren. Wenn du dann hier-her kommst, dann empfindest du das als ungewohnt. Aber wir sind in China aufgewachsen, unter traditionellen chinesischen Bedingungen erzogen worden. Wir sind dankbar, dass wir an einer Hochschule studieren dürfen. Du weißt, China ist sehr groß. Es gibt sehr viele Menschen und Jugendliche, die nie die Möglichkeit haben werden zu studieren. Auch wenn es ist wie es

---

<sup>102</sup> Budde, Antje: Interview mit Wang Jingpeng und Diao Haiming. Peking 29.09.1994

ist, wir hatten trotzdem Glück. Du kannst es nur so sagen. Wenn du sagst: "Sechs Leute in einem Zimmer! Da ist Studieren unmöglich, alles ist unmöglich." Wenn du das sagst, dann bist du gewissenlos.

**A.B.:** Was probt ihr gerade?

**D.H.M.:** Im Unterricht?

**A.B.:** Probt ihr gerade ein Stück oder macht ihr ein Szenenstudium?

**D.H.M.:**

Im Fachunterricht behandeln wir den Stoff des 2. Studienjahres. Man bearbeitet selbstständig Erzählungen, liefert eine Story, um sie dann vorzuspielen. Das macht man alles selbst.

**A.B.:** Ihr habt noch nicht in einer Inszenierung mitgespielt?

**Beide:** Nein.

**A.B.:** Was bereitet ihr gerade vor?

**W.J.P.:** Erzählungen.

**A.B.:**

Ihr geht zur Bibliothek, sucht eine interessante Erzählung und bearbeitet sie dann?

**W.J.P.:** Ja.

**D.H.M.:** Es ist deine eigene Wahl.

**A.B.:** Gibt es im Anschluss eine Aufführung?

**W.J.P.:** Ja, im Unterricht.

**A.B.:** Und dann kommt euer Lehrer und sieht es sich an?

**W.J.P.:**

Genau. Du triffst deine Textauswahl. Und da wir zur Schauspielabteilung gehören und nicht zur Regieabteilung oder zur Dramaturgieabteilung, müssen wir beweisen, dass wir spielen können. Das versuchst du. Aber unsere Niveau ist noch sehr niedrig. Der Lehrer kann dir dann helfen, ein wirklich gutes Szenenstudium zu erarbeiten. Das hilft uns sehr.

**A.B.:** Du redest von Herrn Gao Jingwen<sup>103</sup>?

**W.J.P.:** Ja.

**A.B.:** Aber ihr habt noch andere Lehrer.

**W.J.P.:** Ja.

**A.B.:**

Wie ist die Zusammenarbeit mit anderen Abteilungen wie Regie, Dramaturgie, Bühnenbild?

**W.J.P.:** Bis jetzt gibt es keine Zusammenarbeit.

**D.H.M.:**

Es gibt keine. Nein. Früher gab es Dramaturgiestudenten, die selbst ein Stück entwickelten. Sie fragen manchmal die Schauspielstudenten, ob sie mitmachen wollen. Oder wir fragen die Regiestudenten, die Dramaturgiestudenten oder Bühnenbildstudenten.

**W.J.P.:** So könnten alle zusammen arbeiten.

**D.H.M.:** Aber für uns hat sich das noch nicht ergeben.

**A.B.:** Bis jetzt habt ihr nicht so gearbeitet. Ist es noch zu früh dafür?

**W.J.P.:**

Ist noch zu früh. Wir haben viel zuviel Unterrichtsstunden. Im Moment gibt es keine Gelegenheit dafür. Früher haben wir es aber schon gemacht.

**A.B.:** Wofür interessieren sich eure Lehrer? Was haltet ihr von Gao Jingwen?

**D.H.M.:** Spitze.

---

<sup>103</sup> Gao Jingwen ist selbst Schauspieler und gleichzeitig Lehrer an der Hochschule. Die Qualität der Szenenstudien seiner Studenten unterscheiden sich radikal von der anderer Seminargruppen, die am Ende des Semester ihre Arbeiten vorstellen. Im Gegensatz zu seinen Kollegen, versucht er, kreative Potentiale seiner Studenten zu erkennen und zu fördern. Er ist eine Ausnahmeerscheinung.

**W.J.P.:** Sehr gut.

**D.H.M.:** Wirklich toll.

**W.J.P.:**

Im ersten Studienjahr hatten wir viel Fremdsprachenunterricht, gesellschaftswissenschaftliche Fächer und so. Fast keinen Schauspielunterricht, denn an dieser Schule sollen im ersten und zweiten Studienjahr Grundlagen gelegt werden. Erst im dritten Studienjahr gibt es richtige Inszenierungen. Das ist für ihn (Gao Jingwen) sehr zeitaufwendig. Um 7 Uhr morgens beginnt er mit der Arbeit und arbeitet für uns bis 11 Uhr oder 12 Uhr.

**A.B.:** Nachts?

**W.J.P.:** Ja. Nachts.

**D.H.M.:** Jede Woche fünf, sechs Tage.

**W.J.P.:**

Genau, so macht er das. Er bekommt (seine Überstunden) nicht bezahlt. Trotzdem trinkt er seinen eigenen Tee und raucht seine eigenen Zigaretten. Deswegen verehren wir ihn. Wir mögen ihn sehr.

**A.B.:** Redet ihr mit euren Kommilitonen über Theaterfragen?

**W.J.P.:** Ja, auch.

**D.H.M.:**

Ja, aber nicht besonders tiefgründig oder als würdest du etwas erforschen wollen.

**W.J.P.:**

Wir sehen selten Theater aus dem Ausland oder hören selten Vorträge<sup>104</sup>, wie ihr sie hier gehalten habt. Deshalb ist das Nachdenken darüber nicht groß. Stück für Stück erfahren wir mehr über einige Dingen und denken weiter darüber nach. Wir denken über unsere Zukunft nach und auch über die Entwicklung der Schauspielkunst. Einige denken darüber nach, andere nicht. Das ist überall und in allen Berufen so.

### **2.2.2 Die Theatralität des Lern- und Erziehungskonzepts und das Interpersonale Verhältnis Lehrer – Schüler**

---

An der Zentralen Theaterhochschule gehörte 1990/91 zu meinem durch die Schule vorgegeben Stundenplan u.a. auch das Fach „Gesang im Peking Stil“<sup>105</sup>. Der Unterricht verlief so, dass eine Darstellerin eines weiblichen Rollenfachs (花旦, *huadan*)<sup>106</sup> im *Jingju* (京剧, Pekingoper) uns beiden deutschen Studentinnen ein Blatt überreichte, auf welchem der Text des Liedes sowie chinesische Noten<sup>107</sup> standen. Der Unterricht verlief so, dass eine Darstellerin eines weiblichen

---

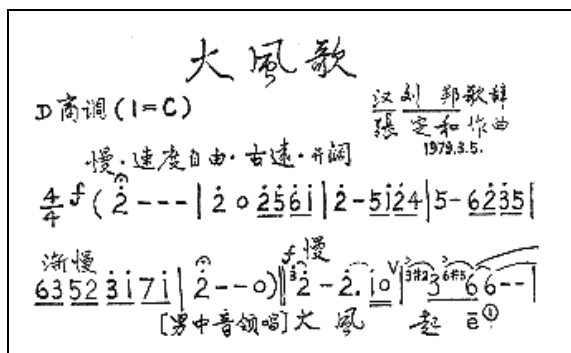
<sup>104</sup> Es handelt sich um einen von mir initiierten und durch o.g. Prof. Xu Xiang organisatorisch unterstützen Video-vortrag, den Dr. Erhard Ertel (Humboldt - Universität) am 27.09.1994 in der Zentralen Theaterhochschule Peking über die Regiearbeiten Frank Castorfs an der Volksbühne in Berlin hielt.

<sup>105</sup> Im westlichen Sprachraum würde dies allgemein als Peking-Operarie übertragen werden. Das vermeide ich hier bewusst, weil das traditionelle chinesische Musiktheater im Peking Stil (bzw. im Hauptstadt-Stil) mit dem westlichen Begriff der Oper sowohl inhaltlich als auch formal nicht viel zu tun hat. Das gleiche trifft auf den Begriff der Arie zu.

<sup>106</sup> „Alle weiblichen Rollen tragen die Bezeichnung *dan*, mit weiterer Unterteilung in *qing yi* (ruhig - sanft), *hua dan* (Soubrette), *wu dan* (Heldin), *dao ma dan* Schwert- und Pferdtyp, d. h. Frauen, geübt in den Waffenkünsten) und *lao dan* (alte Frau).“ In: Wu, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu: *Peking-Oper und Mei Lanfang*. Beijing 1984. S.24

<sup>107</sup> Die chinesischen Noten werden in Zahlenwerten aufgeschrieben. Man muss ihre Handhabung lernen.

Rollenfachs (花旦, *huadan*)<sup>108</sup> im *Jingju* (京剧, Pekingoper) uns beiden deutschen Studentinnen ein Blatt überreichte, auf welchem der Text des Liedes sowie chinesische Noten<sup>109</sup> standen.



**Abb. 9: Notenbeispiel aus der Inszenierung “Sturmlied” Zentrales Experimentiertheater 1979**

Sie verlas zunächst den Inhalt des Liedes. Die Geschichte erzählte von einer Frau, deren Mann rekrutiert worden war, um an den Rändern des Reiches zu dienen. Diese Männer wurden zu Bauarbeiten (z.B. an der Großen Mauer) oder zur Feindabwehr gegen die nördlichen Reitervölker in entlegene Gebiete geschickt. Ob sie je wiederkehren würden, blieb in der Regel ungewiss. Das Lied wird von der Frau gesungen, die ihren Mann verabschiedet und voller Trauer über die Ungewissheit seines und damit auch ihres Schicksals zurückbleibt.



**Abb. 10: Unterricht im Er Hu-Spielen (li.) und Gesangsunterricht (re.)**

Die Schauspielerin las uns den Text vor und wir sprachen nach. Dann stellte sie sich vor uns hin und sang das Lied in atemberaubender Lautstärke und entsprechender Körpergestik vor - wie sie es allabendlich auf der Bühne tat. Im ersten Augenblick begriff ich nur, was das Wort *Kopfstimme* bzw. *Falsettstimme* wirklich bedeutete und dass diese Technik mit meinen nicht überschwen- glich ausgebildeten Gesangkünsten nichts gemein hatte. Nachdem die Lehrerin

<sup>108</sup> „Alle weiblichen Rollen tragen die Bezeichnung *dan*, mit weiterer Unterteilung in *qing yi* (ruhig - sanft), *hua dan* (Soubrette), *wu dan* (Heldin), *dao ma dan* (Schwert- und Pferdtyp, d. h. Frauen, geübt in den Waffenkünsten) und *lao dan* (alte Frau).“ In: Wu, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu: *Peking-Oper und Mei Lanfang*. Beijing 1984. S.24

<sup>109</sup> Die chinesischen Noten werden in Zahlenwerten aufgeschrieben. Man muss ihre Handhabung lernen.

das Lied gesungen hatte, sah sie uns aufmunternd an und erwartete, dass wir mit ihr zusammen singen. Ich fragte, wie diese Stimme technisch zu bilden sei, da ich leider in dieser Form des Gesangs keine praktischen Erfahrungen hätte. Als Antwort begann sie, erneut zu singen. Dann schlug sie vor, zunächst mit der ersten Liedzeile zu beginnen. Wir schickten uns in die Situation und begannen so gut es ging, das Vorgemachte nachzuahmen. Dieses wiederholte sich Woche für Woche zweimal. Mir wurde dieser Unterricht bald eine stete Pein, die mir Kopf- und Halsschmerzen verursachte und auf meinen Wissensdurst (warum, woher, wohin) nicht einging. Eines Tages erschien unerwartet ein Professor<sup>110</sup> der Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität an der Pekinger Theaterhochschule. Mit seiner Videokamera hielt er das Kuriosum fest, wie zwei deutsche Studentinnen mit unbeholfener Gestik (denn diese ist vom Gesang nicht zu trennen) mit ihrer Lehrerin ein Gesangsstück des *Jingju* zum Besten gaben. Nach diesem Ereignis teilte ich der freundlich um uns bemühten Lehrerin mit, dass ich dem Unterricht wegen physischer Überforderung nicht mehr gewachsen sei. Unter allerlei Ausflüchten und Entschuldigungen - nachdem ich mich mehrfach hatte verleugnen lassen - ließ ich diese Episode hinter mir.

Etwas Ähnliches ereignete sich in anderen praxisbezogenen Fächern wie dem Erhuspielen<sup>111</sup> und dem Taiji-Kurs (太极拳, taijiqun)<sup>112</sup> oder einem Bewegungsunterricht zum Studium eines weiblichen Rollenfachs im *Jingju*-Stil. Auch in diesen Fächern gab ich nach einigen Monaten auf, weil ich in der mehr schlechten als rechten Nachahmung bestimmter vorgeführter Tätigkeiten, ohne über deren Bedeutungen aufgeklärt zu werden, keinen Sinn erblicken konnte. Es schien mir eine stumpfsinnige Art des Lernens zu sein, in der meine eigene Aktivität und Experimentierlust nicht sonderlich gefragt war. Mich erinnerte die Prozedur an eine Beschreibung des Lernstils asiatischer Studenten in Europa, wo diese Form des Lernens oft der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Die westlichen Lehrer der asiatischen Studenten stellten verblüfft fest, dass sie von diesen bis ins Detail nachgeahmt wurden.

„Nicht nur, dass z.B. ihre Interpretation eines Musikstücks genau kopiert wird, sondern die Schüler bücken sich an genau derselben Stelle tiefer über die Klaviatur oder werfen den Kopf kühn in den Nacken, wie der Lehrer das beim Vorspielen getan hat.“<sup>113</sup>

Das chinesische Lernen ist tendenziell auf körperliches Lernen oder Lernen durch den Körper bzw. *Einverleibung* aus, während ich - in einer anderen Tradition stehend - zuerst WISSEN wollte, bevor ich handelte, zuerst meinen Geist gebrauchen wollte, eh mein Körper zum Einsatz kam. Wenn ich an dieser Stelle das Wort „Körper“ gebrauche, ist dies in gewisser Weise irreführend, denn gemeint ist ein integrativer bzw. ganzheitlicher Zusammenhang von Körper/Geist/Seele, um es westlich auszudrücken. Diesem integrativen Zusammenhang wird man sprachlich im westlichen Kontext am besten durch das Wort „Leib“ gerecht. Wenn ich also im Verlauf des Textes im chinesischen Kontext „Körper“ schreibe, meint das den integrativen

---

<sup>110</sup> Es handelte sich dabei um Prof. Ernst Schumacher.

<sup>111</sup> Die Erhu (二胡) ist ein zweisaitiges, geigenähnliches Instrument, wobei der Bogen zwischen den beiden Saiten und nicht auf ihnen gespielt wird. Resonanzkörper ist ein mit Schlangenfell überspannter kleiner, zylindrischer Holzkörper, der beim Spielen auf den Schoß gestellt wird.

<sup>112</sup> In Deutschland bekannt als „Schattenboxen“.

<sup>113</sup> Abegg, Lilly: *Ostasien denkt anders*. München 1970. S.298

Zusammenhang von „Leib“, der aufgrund bestimmter kosmologischer Vorstellungen entsprechend strukturiert und sozialisiert wird. Erhard Ertel machte im Zusammenhang mit einer neuen Standortbestimmung für Sinn und Unsinn von Theater im westlichen Kontext in zunehmend medial bestimmten Kommunikationsprozessen seit Anfang der 1980er Jahre und dem damit einhergehenden Phänomen des „Verschwindens der Körper“ auf die Chancen aufmerksam, die im Leib-Begriff liegen. Statt die westlich kultivierten Dichotomien zwischen Körper und Geist dadurch zu verschärfen, dass man in einer Kritik am sprachdominierten Theater nun zu einem Körpertheater umschwenkt und dabei ein einseitiges Extrem durch ein anderes ersetzt, solle man sich auf den *Leibbegriff* und seine integrativen Möglichkeiten besinnen.

„Für Theater oder Theatralitätsformen im weitesten Sinne (performing activities) ist die Körper-Problematik in mindestens zweifacher Hinsicht von Interesse. Erstens: Rational geprägte Sprachlastigkeit, die besonders europäisches Theater seit der Aufklärung zu dominieren scheint, fand in jenen Formen, die deutschsprachig als *Sprechtheater* titulierte wurden, nicht nur weite Verbreitung, sondern kulminierende Ausprägung, damit zugleich ihren Endpunkt. Es ist somit von großer Verführungskraft, das Ende des *Sprechtheaters* zu proklamieren und seine Ablösung durch ein *Körpertheater* zu fordern. Jedoch verlangt dies auch nach differenzierter Klärung, was mit einem sogenannten Körpertheater eigentlich anvisiert wird. Ein Pendel, das nur von der *Sprache der Mäuler* zur *Sprache der Körper* schwingt, bleibt auf derselben Umlaufbahn (...) Ein Aufbruch in andersartige Dimensionen scheint nur sinnvoll, wenn *körperliches Verstehen* als Metapher für mehr semiotische Prozesse gefaßt wird, wenn Körperkommunikation als Kommunikation im Reich der Sprach-Losigkeit begriffen wird. Sprach-Losigkeit aber meint eben nicht nur ein Abwerten verbaler Sprache sondern auch ein Abwerfen von Körper-Sprache. Hier geht es um Kommunikationsprozesse, die über Sprachstrukturen hinausreichen. Sprach-Losigkeit verweist somit auf die Freiheit des Körpers im Sinne einer Entfesselung von sprachstrukturellen Funktionalisierungen. Erst dadurch kann die Entfremdung des Körpers von sich selbst, können die dichotomischen Trennungen überwunden werden, ist ein Ankommen des Körpers bei sich selbst möglich. Kurz, erst dadurch wird der Körper wieder zum *Leib*. (...) mitnichten ist es sinnvoll, *Körper* und *Leib* als synonyme Begriffe zu gebrauchen. Gerade in der Differenz offenbaren sich akute Fragestellungen. So ist es aufschlussreich, dass der *Körper*-Begriff eben in der dichotomischen Trennung von Körper und Geist Verwendung findet, der heute vernachlässigte *Leib*-Begriff aber in viel stärkerem Maße auf Ganzheitlichkeit und Sinnlichkeit orientiert.“<sup>114</sup>

Ertel machte auf die fatalen sozialen Konsequenzen aufmerksam, die die *Atomisierungsprozesse* der Trennung von Körper, Geist und Seele für die westlichen Gesellschaften bedeuten.<sup>115</sup> Ich selbst aber stehe genau in dieser Tradition von Eingrenzung und Ausgrenzung und treffe in China - einigermassen hilflos - auf das tradierte, gelebte, praktische Gegenmodell der westlichen Atomisierungs- und Entfremdungsprozesse. Ich stehe zwischen Ein-Verleibung und Ent-Leibung. Erneut erfuhr ich in der Begegnung mit chinesischen Lehrern einen fundamentalen Gegensatz zu mir sozialisierten Kommunikations- und Erkenntnisstrategien. Martina Leeker bringt dieses Problem in Zusammenhang mit unterschiedlichen „Mimesissozialisierungsmaschinen“, die sich in verschiedenen Kulturen ausgeprägt haben. Als ein Indiz dafür führt sie z.B. die spezifische Sprachentwicklung an, wobei sie den Auswirkungen der alphabetischen Schrift, wie sie das antike Griechenland hervorgebracht hat, nachgeht:

„Allein der kompletten und unzweideutigen Repräsentation aller Daten gesprochener Sprache in Vokalschrift gelingt die *Trennung der Sprache von konkreter Erfahrung* (...) Diese Verselbständigung macht erst eine radikale Trennung von Signifikanten (Bezeichnende) und Signifikaten

---

<sup>114</sup> Vgl.: Ertel, Erhard: „Leib is live.“ In: Mime Centrum Berlin/ tanzAKTUELL/ Hebbel-Theater Berlin (Hg.): *Der soziale Klang der Geste. Theoretische und praktische Dimensionen menschlicher Körpererfahrung in Kunst und Alltag. Internationales Symposium*. Berlin 1990. S.22

<sup>115</sup> ebd. S.24

(bezeichnete Vorstellung) sowie deren Referent (bezeichnetes Objekt) möglich. (...) Dekontextualisierung und Entsinnlichung der Sprache und jedes anderen Zeichensystems (wie nonverbale Kommunikation, Kleidung, Architektur, Malerei, Theater, die bezeichnenderweise seit der Erfindung des phonetischen Vokalalphabetes alle als sprachähnlich strukturierte Systeme aufgefaßt werden) führen überhaupt erst dazu, dass eine 'Sprachtheorie der Repräsentation' entwickelt werden kann. (...) Aber nicht die Repräsentation als solche ist ein Vermächtnis des phonetischen Vokalalphabetes, sondern die spezifische Form und Vorstellung von Repräsentation, die es hervorbringt. (...) Sprache/Schrift, als Modell jeder anderen Repräsentation, bringt eine Ordnung des Denkens und des Gedachten hervor. (...) *Priorität konzeptueller Verarbeitung vor sensomotorischer Beteiligung impliziert, dass alle Erscheinungen immer nur auf Bedeutung hin 'gelesen' werden, auf eine Bedeutung.* (...) *Entsinnlichung und Dekontextualisierung des Denkens durch Schrift betrifft Vorstellungen über Körper und Mimesis ebenso wie die Körperwahrnehmung und das mimetische Verhalten. Körperliche Beteiligung an der Kommunikation wird der Suche nach Bedeutung untergeordnet. Paradigma dieser Neuordnung ist die Trennung von Körper und Geist, die folgerichtig mit der Entsinnlichung einhergeht. Mimesis wird umgedeutet von einer Mimesis des Handelns, in der Erinnerung und Repräsentation verbunden waren (voralphabetische Mimesis), zu einer mentalen Mimesis. Handeln wird zur Verwirklichung einer Idee und zur Dechiffrierung von Symbolen.*<sup>116</sup> (Hervorhebungen A. B.)

In den Diskussionen um den Übergang von Oralität zur Schriftlichkeit bzw. um die Konsequenzen der Literalität in verschiedenen Kulturen (insbesondere Europa, Indien, China) wird immer wieder bezug genommen zu den ungeheuren Auswirkungen der phonetischen Schrift und ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen, die sich im 8. bis 5.Jh. v.u.Z. ausgehend von Phönizien in Griechenland entwickelte und das ganze Abendland in seiner Entwicklung mitbestimmte.

„Denn hier vollzieht sich der Übergang in fast begrifflicher Klarheit, und zwar zu einer Schrift, die selbst analytisch aufgebaut ist und wiederum - da das phonetische System sich von der Gegenständlichkeit der Piktogramme gelöst hat - zu begrifflichem Denken befähigt.“<sup>117</sup>

Im traditionellen China aber blieb das Theoretische immer an das Praktische gebunden - wie Ralf Moritz ausführlich dargestellt hat - und ist es - historisch transformiert - bis in die heutige Zeit. In bezug auf China haben wir es „mit einem spezifischen Rationalitätstyp zu tun, der als konkreter Rationalismus zu beschreiben wäre und der einem spezifischen Wissenschaftstyp entspricht.“<sup>118</sup> Mit diesem *spezifischen Wissenschaftstyp* hat sich niemand so ausführlich auseinandergesetzt wie Joseph Needham, der auf das spezifisch chinesische Schriftsystem als Ausdruck einer spezifischen Kommunikations- und Erkenntnispraxis, eingeht.<sup>119</sup> Noch deutlicher, als in dem Kapitel über die chinesische Schrift, geht Needham auf die Auswirkungen auf das wissenschaftliche Denken in China in seinen Erläuterungen zu den grundlegenden Ideen der chinesischen Wissenschaft und zum Charakter des assoziativen Denkens ein.<sup>120</sup> Juttka-Reisse wertet die Existenz einer rituellen *Ethik* als einen Hinweis für das Fehlen einer Abstraktionslogik im alten China<sup>121</sup> und beschreibt die Grundlagen des chinesischen Sozialcharakters unter den Stichpunkten: die Sozialisationspraktiken, die Sprache, die Formen religiösen Bewußtseins und

---

<sup>116</sup> Leeker, Martina: *Mime, Mimesis und Technologie*. München 1995. S.38 f.

<sup>117</sup> Schlaffer (1986) a.a.O. S.16

<sup>118</sup> Moritz (1990) a.a.O. S.250

<sup>119</sup> Needham, Joseph: *Wissenschaft und Zivilisation in China*. Bd. 1. Frankfurt/M. 1984. S.16-17

<sup>120</sup> ebd., S.163-249

<sup>121</sup> Juttka-Reisse (1977) a.a.O. S.49



die Denkformen.<sup>122</sup> Marcel Granet, der sich mit dem Aspekt des chinesischen Denkens auseinandersetzte, schreibt über die Spezifik der chinesischen Sprache:

„Diese Sprache begünstigte nicht abstrakten Ausdruck von Gedanken. (...) Zweck der Sprache ist es in erster Linie, eine Handlung auszulösen. Es kommt weniger auf eine klare Auskunft als auf eine Beeinflussung des Tuns an.“<sup>123</sup>

Die Schrift ebenso wie die Sprache blieben handlungs- und damit körperorientiert und bewahrten sich eine konkrete Kraft. Aus der neueren neurologischen Forschung weiß man, dass solche Unterschiede in Sprache und Körpersprache, die aufgrund spezifischer polit-ökonomischer Strukturen durch ihnen gemäße Sozialisationspraktiken entstehen, nicht nur an den handelnden Körper gebunden sind, sondern diesen auch verändern können. Besonderheiten sozialer Praktiken materialisieren sich physiologisch, in einer Art *feedback*, im Gehirn. Soziale Praktiken können Materie verändern.<sup>124</sup> Das ist eine faszinierende Eigenschaft der menschlichen Gattung. Welchen Aspekt man auch herausstellt, den Zeit<sup>125</sup>- oder Utopieaspekt<sup>126</sup>, die o.g. Wissenschafts-, Sozialisations- oder Philosophieaspekte, alle diese Aspekte lassen sich für China nicht ohne den besonderen Verweis auf die Spezifik der gesellschaftlichen Organisationstradition und der ihr entsprechenden kommunikativen Systeme beschreiben, deren Besonderheit immer wieder beschrieben wird als einer nicht autonomisierten, nicht abstrakten Trennung von Denken und Handeln, Körper und Geist. In einzigartiger Komplexität setzte sich Max Weber<sup>127</sup> in seiner vergleichenden Religionssoziologie zur Frage der Wirtschaftsethik komparatistisch u.a. mit diesem Problem auseinander.

Gerade das Problem der An- oder Abwesenheit der abstrakten Logik, des Begriffsdenkens oder der Problematisierung bestimmter Dichotomien hat Auswirkungen auf alle o.g. anderen Zeichensysteme wie Kommunikation, Kleidung, Architektur, Malerei und Theater in China. Für unser Verständnis der gegenwärtigen chinesischen Kultur oder einzelner ihrer Aspekte ist es unabdingbar zu fragen, unter welchen Bedingungen wir diese mit den uns sozialisierten Strategien und Systemen von Erkennen und Denken entschlüsseln können, insbesondere, wenn wir aus einer Kultur der verschwindenden Leibhaftigkeit auf eine Kultur präsenter Leibhaftigkeit treffen. Wenn Kathleen Gough in der Kritik an Bewertungen der Leistung von Literalität durch Jack Goody und Ian Watt<sup>128</sup> darauf verweist, dass nicht der allgemeine Grad von Literalität darüber entscheidet, welche Zeit- und Raumbegriffe sich in verschiedenen Kulturen herausbilden, ob Demokratie als politische Partizipationsform sich entwickelt, wie sich das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft gestaltet, welche Raum - Zeit - Konzepte

---

<sup>122</sup> ebd. S.51-73

<sup>123</sup> Granet, Marcel: *Das chinesische Denken*. Frankfurt/ M. 1989 (original 1934). S.22

<sup>124</sup> Vgl. Lecker (1995) a.a.O. S.35 ff. und Goleman (1995) a.a.O. S.22 - 48

<sup>125</sup> Mittag, Achim: „Zeitkonzepte in China.“ In: Müller, Klaus E./ Rüsen, Jörn (Hrg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek bei Hamburg 1997. S.251-276

<sup>126</sup> Insbesondere die Kapitel „Die unzerspaltene Welt“, „Das Problem der Wandlung“ in: Bauer (1974) a.a.O. S.22-28, S.30-33

<sup>127</sup> Weber, Max: „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen.“ In: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen 1988. S.237-536

<sup>128</sup> Goody, Jack/ Watt, Ian: „Konsequenzen der Literalität“ In: Goody, Jack/ Watt, Ian/ Gough, Kathleen: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/ M. 1986. S.63-122

verfolgt werden und mit welchen Gewichtungen Wissenschaft sich ausbildet, sondern dass die kulturelle spezifische FUNKTION von Literalität darüber mehr aussagen kann, dann macht sie vor allem auf die polit-ökonomischen Grundlagen gesellschaftlicher Organisations- und Kommunikationssysteme unterschiedlicher Kulturen aufmerksam. Es ist demnach nicht von der ART der Schrift (ob alphabetisch oder ideographisch) abhängig, dass sich eine allgemeine Literalität herstellt.<sup>129</sup>

Ebenfalls ist es nicht von der Art der Schrift abhängig, ob sich wissenschaftliches Denken herausbildet, sondern welcher ART dieses ist. Der allgemeine *Grad* von Literalität kann demnach noch nicht viel zur Entwicklungsspezifität bestimmter Kulturen aussagen, aber deren *Funktion*. Diese Funktion wiederum favorisiert m.E. bestimmte SchriftARTEN (ob phonetisch oder piktographisch), welche als Indikatoren dienen können zu Aussagen über Qualität und Gewichtung kulturell spezifischen Wissenschaftsdenkens und entsprechender Erkenntnisstrategien. Letztere sind in der chinesischen Tradition anderen Linien gefolgt als in der europäischen und sie haben andere Kommunikationsqualitäten – Mimesissozialisationsmaschinen - zur Voraussetzung und zur Folge. Was sich in Goughs kritischem Beitrag widerspiegelt, ist die alte philosophische Frage, ob man komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge und ihre Praxis vom Denken/ Sprache her begreifen soll oder von der gesellschaftlichen Praxis her, die dieses Denken/ Sprache hervorgebracht hat. Ich persönlich halte mich an die marxistische Variante zur Lösung des Problems, genau wie Kathleen Gough:

„Als für die Entwicklung politischer Systeme ursächlichere Faktoren würde ich eher Ökologie und die politischen und ökonomischen Außenbeziehungen anführen als den Grad der Literalität. Andererseits könnte die Verteilung der Literalität zwischen den sozialen und den Berufsgruppen, grob gesehen, durchaus ein *Resultat* der politischen und ökonomischen Systeme sein. Außerdem dürften auch die Wert- und Ideensysteme einer Gesellschaft, die ihrerseits stark vom Stand der Technologie und von der Sozialstruktur abhängen (obwohl sie nach meiner Meinung nicht vollständig durch diese beiden Faktoren determiniert sind), in gewissem Grade auf die Gestaltung der politischen Formen und der Funktionen der Literalität zurückwirken. So spricht manches dafür, dass im antiken Athen hauptsächlich aufgrund einer geringeren Größe und dem industriellen und kommerziellen Charakter seiner Ökonomie - eine Anfangsform von Kapitalismus - eine Form politischer Demokratie entwickelt worden ist, während China und Indien ihre zentralisierten, bürokratisch regierten Reiche auf der Basis ihrer agrarischen, durch Bewässerungssysteme bestimmten Ökonomie entwickelt haben.“<sup>130</sup>

Ich kann Kathleen Gough dahingehend folgen, dass eine alphabetische Schrift für eine allgemeine Literalität nicht unbedingt notwendig ist, wie man im China der Gegenwart sehen kann. Nicht folgen kann ich der Autorin in der Ansicht, dass man nicht sagen könne, ob die alphabetische Schrift spezifische Wirkungen hatte, die andere Zeichen- bzw. Schriftsysteme nicht auch - modifiziert, mit anderen Gewichtungen versehen - hätten hervorbringen können.<sup>131</sup> Diese Schrift hatte m. E. spezifische Wirkungen, weil sie spezifische Ursachen hatte. Diese Schrift ist nicht nur Ausdruck eines bestimmten Wissenschaftsverständnisses oder Rationalitätstyps, sondern gleichzeitig produziert es beides auch. Das Denken produziert und strukturiert die Sprache/Schrift wie die Sprache/Schrift das Denken produziert und strukturiert.

---

<sup>129</sup> Vgl.: Gough, Kathleen: „Implikationen der Literalität im traditionellen China und Indien.“ In: ebd. S.128 ff. sowie S.143 ff.

<sup>130</sup> ebd. S.139

<sup>131</sup> ebd. S.143

Dabei ist es nicht unerheblich, welcher Art von Schriftsystemen sich Gesellschaften bedienen. Die chinesische Schrift ist in hohem Maße handlungsorientiert und eben nicht begriffsorientiert. Sie hat sich in eben solchem Maße Qualitäten bewahrt, die auf orale Strukturen zurückgehen. Gough geht davon aus, dass sich in Indien und China eine Suche nach objektiver Wahrheit entwickelt hätte, die sich aus der Fähigkeit zu Lesen und Schreiben ergab. Dieser Fähigkeit wiederum sei es zu verdanken, dass sich eine wissenschaftliche Logik entwickelte.

Das Suchen aber nach der objektiven Wahrheit hätte in Indien, China und dem westlichen Kulturkreis nur unterschiedliche Formen angenommen:

„doch während dieses Suchen in Indien vor allem ‘innere’ und mythische Formen angenommen hat, hat es in China ein ungewöhnlich starkes Interesse an den gesellschaftlichen Verhältnissen und an der Geschichte hervorgebracht. In keiner der beiden Kulturen hat sich die Suche nach Wahrheit in der Anwendung der Mathematik in experimenteller Wissenschaft ausgedrückt.“<sup>132</sup>

Es wird nicht klar, was die Autorin mit „wissenschaftlicher Logik“ und was mit „Suche nach der objektiven Wahrheit“ meint, denn objektive Wahrheit und damit zusammenhängend auch das Problem des Authentischen sind Probleme spezifisch westlicher Rationalität<sup>133</sup>. Aufgrund der organizistischen Vorstellungen von der kosmologischen Ordnung haben sich die chinesischen Gelehrten nicht nur für die Übertragung bzw. Entsprechung der kosmologischen Ordnung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und deren Begründung in einer spezifischen historisch-mythologischen Geschichtsschreibung interessiert, sondern auch ihr naturwissenschaftliches Interesse ordnete sich diesen kosmologischen Ordnungsvorstellungen unter bzw. ein. Was die chinesische Denkkultur auf hohem Niveau hervorgebracht hat, *ist eine Logik der Balance, eine Logik der Interdependenz*. Folgerichtig haben sich die chinesischen Gelehrten in besonderem Maße für bestimmte Bereiche der Physik interessiert.

„Und so wird verständlich, dass die Chinesen gerade jenen Gebieten der Physik mehr Aufmerksamkeit geschenkt haben, die von der griechischen Wissenschaft und ihren Erben vernachlässigt wurden. So haben sie sich vornehmlich mit dem Studium und der Deutung von magnetischen Erscheinungen, Resonanzphänomenen, Gezeiten, akustischen Wellen und Erdbebenwellen beschäftigt. In der Musik scheinen sie sich besonders für die Klangfarbe der Instrumente interessiert zu haben sowie für Verfahren, auf exakte Weise Glockenspielmole zu konstruieren, während die Griechen die Tonleiter durch geometrische Verfahren festlegten.“<sup>134</sup>

Joseph Needham beschrieb die zwei Wege, die Griechen und Chinesen genommen haben, als sie sich von der primitiven menschlichen Gesellschaft in Richtung ihrer spezifischen Zivilisationen bewegten. Für die Chinesen waren die Dinge demnach eher miteinander verbunden, als

---

<sup>132</sup> Gough (1986) S.144

<sup>133</sup> „Aber gegenüber den (geringen) Möglichkeiten des Fixierens und somit auch ‘Abstrahierens’ von Vorgängen, Beobachtungen und Denkakten in der Oralität ist die Schriftlichkeit als griechisches Alphabet in seiner sukzessiv-linearen ‘Buchstabierung’ und somit seinem entsprechenden Ordnen und Präsentieren der Dinge geradezu das Medium einer neuen, anderen Rationalität, einer Rationalität des gleichsam linear-logischen, des binär-abstrahierenden Unterscheidens, des sezierend-partikularisierenden Wertens und OrdnenS.Diese Rationalität ist - wie in enger Korrespondenz mit der jetzt benutzten Schrift - eine sukzessiv-linear aufteilende, einteilende. ...Die Schrift wäre so ein nicht unwichtiger Faktor für den Übergang zu einem Denken, für das der jeweils gegenseitige unüberbrückbare Ausschluss und die ewig-unveränderliche Fixierung oder ‘Essentialisierung’ der Phänomene höchster Wert ist. Das Geschriebene scheint unabweislich zu verifizieren, dass das ‘Sein’, die Wahrheit, das Substanzielle der Dinge und der Welt überhaupt jeweils unveränderlich, unbeweglich, ‘festgeschrieben’ sind.“ Vgl.: Fiebach (1996) a.a.O. S.36 ff.

<sup>134</sup> Gernet (1987) S.79f.

durch einander verursacht. Während die Griechen ihre Ideen in eine Ursache-Wirkung-Dialektik einordneten, was zu einer mechanischen Erklärung des Universums geführt hätte, gingen die Chinesen den anderen, auch möglichen Weg

„to systematise the universe of things and events into a structural pattern which conditioned all the mutual influences of its different parts. On the Greek world-view, if a particle of matter occupied a particular place at particular time, it was because another particle had pushed it there. On the other view, *the particle's behaviour was governed by the fact that it was taking its place in a 'field of force' alongside other particles that are similarly responsive: causation here is not 'responsive' but 'environmental'*. (...) But the point to be emphasised here is that while Greek thought as a whole moved away from these views towards concepts of mechanical cause and effect, Chinese thought developed *the organic concept*. (...) *It was a precisely ordered universe, not governed either by the fiat of a supreme creator-lawgiver nor by inexorable clashes of atoms, but by a harmony of wills, spontaneous but ordered in patterns*, rather like the dancers in a country dance, none of whom are bound by law or pushed by the others, but who co-operate voluntarily.“<sup>135</sup>

Das präzise nach bestimmten Mustern geordnete Universum, in welchem das Zusammenspiel und die Stellung der Einzelteile durch das sie umgebende und durch sie selbst gebildete „Kraftfeld“ bestimmt wird, ist das Grundmodell, worauf auch die Vorstellungen über die soziale Ordnung (auf Grund des kosmologischen Zusammenhangs von Gesellschaft und Universum) und die daraus resultierenden künstlerisch-ästhetischen sowie erzieherischen Grundpostulate sich gründen. In bezug auf die chinesische Gesellschaft ist die „Familie“ als Modell analog zu dem geordneten Universum, wobei die Ordnung, welche die Stellung der Einzelnen bestimmt, z. B. grundlegend durch die konfuzianische Ethik bewahrt werden soll. Deshalb richten sich die erzieherischen Anstrengungen (und Theater als didaktisches Instrument gehört dazu) auf die Einprägung dieser Ordnung in die Körper der Einzelnen, um die Balance des „Kraftfeldes“ Gesellschaft ausgewogen zu gestalten. Auch Needham verweist auf den besonderen Zusammenhang im Umgang mit der Mathematik in China im Gegensatz zum Westen:

„A large amount of creditable mathematics was of course, done in China, (...) but the point at issue is the Chinese use of number-mysticism or numerology in connection with their associative thinking. (...) In China too it seems to have contributed little of scientific value, but equally important, *it does not appear to have had any really bad effects either*.“<sup>136</sup> (Hervorhebung A.B.)

Die „negativen Auswirkungen“ ergaben sich erst in der Konfrontation mit dem Westen, welcher seine technische Überlegenheit eben u.a. auf eine ganz neue Anwendung der Mathematik, der experimentellen Mathematik gründete. Needham macht aber auf einen sehr interessanten Berührungspunkt zwischen den traditionellen chinesischen und den modernen westlichen Weltklärungsmodellen aufmerksam:

“Looking back down the long avenues of time, we see the universe of Newton at the end of the Democritean view, but we do not find an emptiness at the other; instead there is the modern ‘philosophy of organism’ that stems from the twentieth-century mathematician and philosopher A.N. Whitehead (...) For the Chinese, *things were connected rather than caused* (...) *In such a system as this, causality is not like a chain of events, but rather like what the modern biologist calls the ‘endocrine orchestra’ of mammals* where, though all the endocrine glands work, it is not easy to find which element is taking the lead at any one time (...) modern science needs concepts like this when considering questions like the higher nervous centres of mammals and even Man

---

<sup>135</sup> Needham; Joseph/ Ronan, Colin A.: *The shorter science and civilisation in China - An abridgement of Joseph Needhams original text*. Vol. 1. Cambridge 1978. S.166

<sup>136</sup> ebd. S.167

himself. (...) *it is clear that the concept of causality where the idea of succession was subordinated to that of interdependence dominated Chinese thinking.*<sup>137</sup>

Needham macht noch nicht aufmerksam auf die soziologischen und wissenschaftstheoretischen Implikationen, die in einem solchen Modell des „Kraftfeldes“ zur Erklärung gesellschaftshistorischer Phänomene liegen können, wie sie Bourdieu gegen *das Denken in Substanzen* als methodischen Ansatz einführt, indem er auf das *Prinzip des Primats der Relationen* insistiert. Demnach müssen kulturelle und soziale Formationen ebenso wie Mythen, Sprache und Rituale als Systeme begriffen werden, deren Elemente ihre Eigenschaften den *Beziehungen*, die sie untereinander zu einem System verbinden und damit ihrer *Funktion* in diesem System verdanken und nicht einfach ihrer Einzelexistenz. Diese einzelnen Elemente lassen sich nur beschreiben und begreifen, wenn man sie als Bestandteile eines *Relationssystems* begreift, welches man in der Weise behandelt, „wie es die moderne Geometrie tut, d. h. als Systeme, die nicht durch irgendeinen substantiellen ‘Gehalt’, sondern allein durch die Kombinationsgesetze ihrer konstituierten Elemente bestimmt sind (...)“<sup>138</sup> Auch in diesem methodischen Ansatz gibt es einen Berührungspunkt zum chinesischen Denken. Ein weiterer Berührungspunkt könnte sich durch die Entwicklung und Auswirkung neuester Kommunikationstechnologien in Gestalt der „zweiten Mündlichkeit“ ergeben. Heinz Schlaffer verweist darauf, dass es die Amerikaner waren, die zu der Einsicht kamen, „dass die kulturelle Situation des frühen Griechenland überwiegend, wenn nicht ausschließlich durch ihren mündlichen Charakter bestimmt und deshalb eher durch ethnologische als durch philologische Methoden zu begreifen sei.“<sup>139</sup> Befähigt wurden sie zu diesem Neuansatz durch ihre eigene kulturelle Prägung:

„In Nordamerika hat die bäuerliche Herkunft der meisten Einwanderer, die ideologische Opposition gegen das gebildete Europa und die unmittelbare Anschauung der vollständig nicht-literalen Indianer und Neger ein Klima der ersten Mündlichkeit bewahrt, das die Durchdringung mit der zweiten Mündlichkeit von Grammophon, Telefon, Rundfunk und Fernsehen erleichterte.“<sup>140</sup> (Hinzuzufügen sind Computer- und Videotechnologien. A. B.)

Auch in der überwiegend bäuerlichen chinesischen Gesellschaft hat sich ein hoher Grad an „erster Oralität“ bewahrt, dessen beschwörerische Kraft selbst noch in der Visualität der Piktogramme oder Schriftzeichen und ihrer Fähigkeit, Relationen und vielschichtige Mehrdeutigkeit auszudrücken, aufbewahrt ist. Das Zeitalter der dominanten Schriftlichkeit ist vielleicht schon in seinen Grundfesten erschüttert. Dann könnte sich die archaische Biegsamkeit chinesischer Oralität als Vorteil erweisen unter den Bedingungen einer zukünftigen Revolution der Kommunikationsweisen. Es wäre perspektivisch möglich - und das ist ein faszinierender Gedanke - interkulturelle Kommunikation jenseits der durch Literalität geprägten Gesellschaften zu verwirklichen und sich stattdessen einer Weltkommunikation anhand physikalischer Modelle, virtueller Bild- und Hörsequenzen oder energetischer Muster zu bedienen. Der Mensch wird - auf dem bereits eingeschlagenen Weg zur Maschine - wenn er sich nicht vorher selbst ausrottet, auf ganze neue Kommunikationssysteme angewiesen sein. Doch für den Augenblick kommen wir an den Implikationen und Konsequenzen von Oralität und Schrift-

---

<sup>137</sup> ebd. S.166

<sup>138</sup> Bourdieu (1997) a.a.O. S.11f.

<sup>139</sup> Schlaffer (1986) a.a.O. S.8

<sup>140</sup> ebd. S.7

kultur in der interkulturellen Begegnung noch nicht vorbei. Es könnte dabei durchaus von emanzipativer Bedeutung sei, sich mit dem chinesischen Denken insofern zu beschäftigen, als es tendenziell die „Einheit der Gegensätze“ und die Gesetze der Balance zum Hauptgegenstand seiner Untersuchungen machte, während der Westen, forciert durch einen spezifischen Entwicklungs- und Fortschrittsbegriff, sich eher mit dem „Kampf der Gegensätze“ als dynamischer Triebfeder von Entwicklung befasse. Es ist kein Zufall, dass sich Gegenbewegungen dazu, die aus dem westlichen Kontext selbst kommen, eben auf die ganzheitlichen Chancen des *Leibes*, statt auf die atomisierten, funktionalisierten Körper berufen und dies ausdrücklich mit der sozialen Dimension begründen. Das bedeutet aber, dass man sich mit der Schaffung von Balancen und Gleichgewichten auseinandersetzen muss. Indem Verfestigungen und Atomisierungen als Grundvoraussetzung von Herrschaftsstrukturen (im Westen) benannt werden, muss man sich darüber im Klaren sein, dass im chinesischen Kontext Verfestigungen auf der Grundlage von Ganzheitlichkeit ebenfalls zu einer höchst effizienten Grundvoraussetzung von Herrschaftsstrukturen werden konnten.

„Mit der gedanklichen Zerlegung von Körper, Geist und Seele, in den dichotomischen Trennungen, die zweifelsohne ihre historischen Voraussetzungen haben, geht auch eine zunehmende Hierarchisierung einher, die dem Körper die unterste Stufe zuweist. Der von Rudolf zur Lippe angesprochene Hang abendländischer Kulturen zu systematisierenden Ordnungsprinzipien hat dem noch Vorschub geleistet, wenngleich sich diese systematischen Ordnungsprinzipien letztlich als Irrtum erweisen. Wirklich systematisch im Sinne eines ganzheitlichen Systems des durch permanente Wandlungen entstehenden Gleichgewichts, ist nur die Natur/ Natürlichkeit, den Menschen mit seiner, heute massenhaft verschütteten, natürlichen Verhaltenslogik einbegreifen. Systematisierung aber als bewußter Akt des sich aus ganzheitlicher Welt heraushebenden Menschen kann nur Störung des Gleichgewichts bedeuten und findet in Hierarchisierung und Dominanzbildung ihren Niederschlag. ...Atomisierungen aber führen in der Folge zu Verhaltensformen wie Eingrenzen und Ausgrenzen, weiten sich auf dieser Ebene auch zu sozialen Problemen. ...Die dominante Existenz eines funktionalisierten Körpers als Ausdruck der zunehmenden Atomisierung des Menschen ist die Entmachtung des Leibes, ist die Vernichtung des Leibes als lebendigem Organismus, damit auch die Vernichtung leiblicher Erfahrung und leiblicher Erfahrungswelten, damit auch ein Identitätsverlust des Individuums. Atomisierungsprozesse sind schließlich auch immer mit Prozessen des Festmachens, mit Verhärtungen, mit Endformen verbunden, streben so dem Unveränderlichen entgegen. So abstrakt dies klingen mag, es ist dennoch ein spezifischer Zug menschheitsgeschichtlicher Entwicklung, denn Atomisierung und Verfestigungen sind nicht zuletzt Grundvoraussetzungen von Herrschaftsstrukturen.“<sup>141</sup>

Wenn Erhard Ertel die Entmachtung des Leibes als einen Identitätsverlust des Individuums beschreibt, scheint mir das insofern problematisch, als die Entmachtung des Leibes möglicherweise ja bereits mit der atomisierten Individuumsgeschichte des Westens begonnen hat. Das würde in der Konsequenz bedeuten, dass der Begriff des Individuums an die Entmachtung des Leibes gebunden ist und seine *Identität* und nicht seine Entfremdung gerade darin besteht. Das heisst konsequenterweise, dass es solange keine „Macht des Leibes“ geben wird, wie an der atomisierten, autonimisierten Vorstellung und Praxis vom Individuum festgehalten wird, weil dieses nur als „Entfremdung von Leiblichkeit“ existieren kann.

In der Konsequenz sind Herrschaftsstrukturen sowohl unter dem Primat der Ganzheitlichkeit wie unter dem Primat der Atomisierung effektiv in die entsprechend sozial und kulturell konditionierten Körper eingeschrieben und können somit nicht einfach eine Alternativ-

---

<sup>141</sup> Vgl. Ertel (1990) a.a.O. S.24

konstruktion ihres Gegensatzes sein. Emanzipative Potentiale müssen demnach im chinesischen Kontext woanders gesucht werden, als im westlichen Kontext. Für China war im 20. Jahrhundert eben gerade der Versuch, die Möglichkeiten des *Sprechtheaters* für sich nutzbar zu machen ein Versuch, nach emanzipativen Potentialen Ausschau zu halten. Das genau ist der Grund, warum sich z. B. die Richtungen der chinesischen und europäischen Theateravantgarden so unterschiedlich gestalten. Von welcher Seite man sich den Problemen auch nähert, das ändert m.E. nichts an dem von Martina Leeker konstatierten Umstand, dass Sprachtypen auf spezifischen gesellschaftlichen Organisationsformen beruhen, die bestimmte Kommunikationssysteme hervorbringen und zwar in Gestalt spezifischer Mimesissozialisierungsmaschinen. Die chinesische Kultur hat gesellschaftliche Organisationsformen favourisiert, die es notwendig oder zumindest möglich machten, an der chinesischen Piktogrammschrift oder am Emblemcharakter (Granet) der Schrift festzuhalten. Die zugrundeliegende Mimesissozialisierungsmaschine muss folgerichtig verschieden sein von derjenigen, die den Wirkungen einer phonetischen Schrift und ihr kongruenten polit-ökonomischen Bedingungen ausgesetzt war. In meiner Begegnung mit den chinesischen Lehrern stießen zwei (Theatralitäts-)Konzepte aufeinander, die kaum vermittelbar waren. Ich fragte mich, wie an einer Theaterhochschule, an der Schauspieler, Autoren, Bühnenbildner und Regisseure für das Sprechtheater ausgebildet werden, unter diesen Ausbildungsbedingungen so etwas wie Kreativität und Selbstausdruck entstehen könne. Erst viel später beschlich mich die Ahnung, dass es darum vielleicht gar nicht ging. Ich musste das spezifische „Kräftefeld“ und seine Konstruktionsregeln bedenken.

Ich hatte den Eindruck, dass die chinesischen Lehrer davon ausgingen, dass wir leere, zu füllende Gefäße seien - ohne INNENleben, ohne eigene Erfahrung. Mir sollte erst Jahre später klar werden, wie Recht das Gefühl in gewisser Weise hatte, während der Intellekt mit unendlicher Zeitverzögerung nacharbeiten musste. Sowohl im Nuo-Theater (傩戏, nuoxi) als auch im *jingju* (Peking-Oper) gibt es einen Prozeß, der „den Körper leeren“ heißt und der eigentlich ein Schutzprogramm für die Darsteller bedeutet. Diese nämlich sollen ihren Körper segmentieren und durch eine Kraftanstrengung im Spiel zu einer neuen Ganzheit zusammenfügen. Um die spätere körperliche Integration des Darstellers als Mensch zu garantieren, muss sein Körper „entleert“ werden.

„Thus, in order to enter the process of dissecting the body into expressive units of meaning in the nuo, the performing body is first emptied of its personal or individual essence (soul). The soul is called out of the body and placed in a special bowl which itself is placed in the care of certain gods (ancestors). (...) The bowl is a temporary residence for the soul while the body of the performer is engaged in other activities (presenting a figure). *The implication is that the body of the performer is prepared for performance in a way that makes him pure artefact, an empty vessel.* In *jingju* this phase may be compared to the first years of training, when the boys were put through a rigorous physical training and lifestyle that was based on the understanding that they where purchased property of the master with no right to a sense of personal identity.“<sup>142</sup> (Hervorhebung A.B.)

Natürlich sind heute körperliche Züchtigungen von Schülern und Studenten in China verboten und Schüler sind auch nicht mehr Eigentum ihrer Lehrer. Die alten Verfahren haben sich transformiert. Die Vorstellung, wonach die Schüler ein weißes, leeres Blatt sind, auf dem der Lehrer schreibt, sind eine noch verbreitete Ansicht unter chinesischen Lehrern der Gegenwart.

---

<sup>142</sup> Riley (1997) a.a.O. S.115

Die Vorstellungen von Leere und Nichts als Voraussetzung und Ziel bestimmter Lernprozesse, findet man aber auch in daoistischen und buddhistischen Überlegungen bis in die Gegenwart.

„Vor beinahe fünftausend Jahren begegnete der Gelbe Kaiser eines Tages in den Bergen des nordwestlichen China einem jener frühen Taoisten. Sein Name war Kuang Ch'eng-tzu, und im Verlaufe ihrer Begegnung fragte Huang-ti Kuang nach dem Geheimnis der Unsterblichkeit. Kuangs Antwort wurde zweitausend Jahre später im *Chuang-tzu* aufgezeichnet: 'Dein Geist sei still und lauter. Willst du ewig leben, so erschöpfe deinen Körper und seine Vitalität nicht. Deine Augen sollen nichts sehen. Deine Ohren sollen nichts hören. Dein Geist soll nichts wissen. Dein Geist nehme deinen Körper in acht, dann wird dein Körper ewig Bestand haben. Konzentriere dich auf das Innere. Ignoriere das Äußere. Wissen kann dir nur schaden.' (...) Aber nicht anders als Huang - ti, der legendäre Urahn des Taoismus, gab Lao-tzu zweifellos eine Weisheit weiter, die schon früher von anderen formuliert worden war. So wird zum Beispiel die Grundhaltung Lao - tzus oft in den Worten *wuwei* ausgedrückt, 'Nicht - Handeln - Wollen'. Aber schon zweitausend Jahre zuvor soll Kaiser Shun(...) seine Herrschaft über die Stämme Nordchinas einfach dadurch ausgeübt haben, dass er nach Süden blickte.“<sup>143</sup>

Bill Porter befragte einige daoistische Mönche am Ende des Jahrtausends nach ihrer gegenwärtigen Übungspraxis und den Zielen. Darauf möchte ich eingehen, weil sie strukturelle Ähnlichkeiten zu Lern- und Übungsvorgängen in anderen Bereichen haben:

„Frage: Was ist das Ziel des taoistischen Übungsweges?

Jen: Der Mensch hat dieselbe Natur wie der Himmel. Der Himmel gebiert alle Geschöpfe, und diese gehen in ganz unterschiedliche Richtungen. Früher oder später aber kehren sie zum selben Ort zurück. Das Ziel dieser Welt, ihr höchstes Ziel, ist das Nichts. Nichts bedeutet Wiederkehr. Das Nichts ist der Körper des Tao. Nicht nur der Mensch, sondern auch die Pflanzen und die Tiere und alle Lebewesen sind Teile dieses Körpers, aus diesem Körper geschaffen, aus diesem Körper des Nichts. Alles ist eins mit dem Nichts. Es gibt keine zwei verschiedenen Dinge in dieser Welt. (...) Unser Ziel ist das Einssein mit diesem natürlichen Prozeß. (...)

Frage: Wie erreicht man dieses Ziel?

Jen: Man erreicht es in Phasen. (...) Wenn man übt, wird es schließlich gelingen. (...) Wer aber nicht übt, bekommt keine weitere Gelegenheit; seine Lebenskraft geht zu Ende.

(...)

Frage: Muss man hierzu Mönch oder Nonne sein?

Jen: Wichtig ist es, ein rechtschaffenes Leben zu führen. Es nützt nichts, Mönch oder Nonne zu sein, wenn man die Gebote nicht hält. (...) Dies ist die Grundlage des Übungsweges. Die Gebote sind die Forderungen, die man an sich selbst stellt.“<sup>144</sup>

Auf die Frage, wie man die Grundlagen daoistischer Lebensführung erlernen könne, antwortet ein anderer Mönch:

„Hsueh: Die Grundlagen kann man überall lernen. Es gibt Bücher. Was die inneren Geheimnisse betrifft, so wird man einem Lehrer begegnen, wenn man mit seinen Übungen ein gewisses Niveau erreicht hat. Man darf aber nicht drängen. (...) Wenn man lernen will, braucht man nicht nach einem Lehrer Ausschau zu halten. Es wird ein Lehrer zu einem kommen. (...) Es gibt viel zu lernen, und dies geht nicht im Handumdrehen. Das Tao kann man nicht in Worte fassen. Man muss üben, bevor man es verstehen kann. (...) Man kann nichts erzwingen, auch das Üben nicht. Verständnis ist etwas, dass in natürlicher Weise eintritt. Dies ist für jeden anders. Vor allen Dingen muss man seine Begierden dämpfen und seinen Geist beruhigen. Das Üben dauert sehr lange, und man muss seine Gesundheit erhalten. Wenn man viele Gedanken und Begierden hat, lebt man nicht lange genug, um das Ziel zu erreichen.“<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Porter, Bill: *Die Berge hüten das Geheimnis - Begegnungen mit chinesischen Eremiten*. Düsseldorf 1994. S.44 f.

<sup>144</sup> ebd. S.66 ff.

<sup>145</sup> ebd. S.90



Der Leser mag sich fragen, warum an dieser Stelle auf daoistische Lernmethoden eingegangen wird, bei denen es doch wohl vor allem um das Erlernen von Meditationstechniken geht, die mit dem modernen, womöglich experimentellen Theater in China nichts zu tun haben können. Für die weitere Argumentation sollen einige Stichworte herausgegriffen werden, deren Verbindung eine Struktur und Methode von Erkenntnistechiken beschreiben, die über die daoistischen Zwecksetzungen hinausgehen und bis in die gegenwärtige Lehr- und künstlerische Praxis wirken.

- Dein Geist sei still und lauter. Dein Geist soll nichts wissen. Man muss üben, bevor man es verstehen kann. Das Üben dauert sehr lange, und man muss seine Gesundheit erhalten. Wenn man übt, wird es schließlich gelingen.
- Dein Geist nehme deinen Körper in acht, dann wird dein Körper ewig Bestand haben. Das Ziel dieser Welt, ihr höchstes Ziel, ist das Nichts. Nichts bedeutet Wiederkehr. Das Nichts ist der Körper des Tao.
- Konzentriere dich auf das Innere. Ignoriere das Äußere. Es gibt keine zwei verschiedenen Dinge in dieser Welt.
- ‘Nicht-Handeln-Wollen’. Man darf aber nicht drängen. Es gibt viel zu lernen, und dies geht nicht im Handumdrehen.
- Der Mensch hat dieselbe Natur wie der Himmel. Verständnis ist etwas, dass in natürlicher Weise eintritt.
- Wichtig ist es, ein rechtschaffenes Leben zu führen. Es nützt nichts, wenn man die Gebote nicht hält. Dies ist die Grundlage des Übungsweges. Die Gebote sind die Forderungen, die man an sich selbst stellt. Die Grundlagen kann man überall lernen. Es gibt Bücher. Vor allen Dingen muss man seine Begierden dämpfen und seinen Geist beruhigen. Wenn man viele Gedanken und Begierden hat, lebt man nicht lange genug, um das Ziel zu erreichen. Dies ist für jeden anders.
- Was die inneren Geheimnisse betrifft, so wird man einem Lehrer begegnen, wenn man mit seinen Übungen ein gewisses Niveau erreicht hat. Wenn man lernen will, braucht man nicht nach einem Lehrer Ausschau zu halten. Es wird ein Lehrer zu einem kommen.

Der Kern dieser Methode besteht darin, dass man *erst üben* soll, bevor man in die *Bedeutung der Übungen* eingewiesen wird. Den *methodischen Leitfaden für das Üben* geben Gebote vor, die man als *Grundlagen in den Büchern* finden kann. Die Einhaltung der Gebote braucht das Engagement des Einzelnen, indem er ihre Einhaltung als Forderung an sich selbst begreift und sich (seine vielen Gedanken und Begierden) dabei überwindet. Die individuelle Kreativität ist vor allem an dieser Stelle gefragt. Wenn die Übungspraxis ein gewisses Niveau erreicht hat, wird ein Lehrer kommen, und ihn in die inneren Geheimnisse (die Bedeutung) einweihen. Diese Methode lebt u.a. vom Loslassen, vom Vergehen der Zeit. Der Einzelne muss eigentlich transzendieren, sich „ichlos“ in Raum und Zeit auflösen. Er setzt nicht sich selbst als Absolutes, sondern den Kosmos, wovon er selbst Teil ist. Der Einzelne kann etwas dazu beitragen sein Ziel, das Nichts (das völlige Aufgehen in der Natur jenseits menschlicher und menschmachender Begierden?), zu erreichen, aber er kann es nicht erzwingen. *Die Formalien kann man den Büchern entnehmen, nicht aber die Bedeutungen. Denn die Bedeutungen sind an*

*Interpretationen gebunden und die sind nur durch den Lehrer, durch den Körper des Lehrers vermittelbar und über den eigenen Körper begreifbar.*

Der apostolische Missionar Huc beschreibt die Lehrpraxis einer einfachen ländlichen Schule in der Mitte des 19. Jahrhunderts folgendermaßen:

„China ist gewiß das Land der Welt, wo der Elementar-Unterricht am meisten verbreitet ist. Es gibt kein Dorf, ja keine Pachterei, in denen man nicht einen Lehrer träfe. Meistens wohnt er in der Pagode. (...) Der chinesische Lehrer beschäftigt sich nicht nur mit dem Unterrichte, sondern auch mit der Erziehung seiner Schüler. Er lehrt ihnen die Anstands-regeln, bildet sie nach dem herkömmlichen Ceremoniell im Familien- und äusserlichen Leben, zeigt ihnen die verschiedenen Grussformen, und die Haltung, welche sie ihren Aeltern, höher gestellten Personen und ihres Gleichen gegenüber einnehmen müssen. (...) Die Grundlage des Unterrichts, den die jungen Chinesen in den Schulen bekommen, ist, die chinesischen Schriftzeichen kennen zu lernen, sie gut auszusprechen und mit dem Pinsel zu schreiben. Um die Hand des Schülers zu üben, lässt man ihn erst die verschiedenen Züge genau nachbilden, (...) dann geht man stufenweise weiter(...) Um die Schriftzeichen und ihre gute Aussprache zu lehren, liest der Lehrer beim Anfänge des Unterrichts jedem Schü-ler, je nach seinem Fassungsvermögen, eine gewisse Anzahl solcher Zeichen vor; dann kehren alle auf ihre Plätze zurück, und wiederholen singend und schaukelnd die ihnen aufgebene Lektion. Man kann sich den Lärm und die Verwirrung denken, die in einer chinesischen Schule herrschen müssen, wenn jeder Schüler seine einsylbigen Worte in eigener Tonart abschreit, ohne sich um das Gesinge seines Nachbars zu kümmern. Während sie sich so heiser schreien und hin und her schaukeln, horcht der Lehrer wie ein Musikdirektor aufmerksam zu, und schreit bald rechts, bald links, um denen, welche herausgekommen sind, den rechten Ton anzugeben. Wenn ein Schüler seine Lektion gut im Kopfe hat, so geht er vor zum Lehrer, macht eine tiefe Verbeugung, gibt ihm das Buch, dreht ihm den Rücken und sagt her, was er gelernt hat: dies nennt man pey-schu<sup>146</sup> (dem Buche den Rücken kehren) oder hersagen. (...) Es scheint auch, als ob diese Art zu studiren, indem man laut schreit und durch das Schaukeln des Körpers den Takt angibt, weniger ermüdet.“<sup>147</sup>

Wichtig an dieser Beschreibung ist *der physische Aspekt des Lernens* - durch *schreien* und *schaukeln* - auf den in Zusammenhang mit dem körperbetonten Lernen in China noch konkreter eingegangen werden wird. Wer einmal an einer Pekinger Grundschule vorbeigegangen ist, dem klingt sicher noch in den Ohren, was Huc für die Mitte des vorigen Jahrhundert beschreibt. Worauf Huc nicht eingeht, was aber für den Aspekt des körperlichen Lernens, des Inkorporierens von Wissen wichtig ist, ist die Tatsache, dass nach bestimmten Regeln auswendig gelernt wird, ohne dass der Schüler sogleich mit der Bedeutung des Gelernten konfrontiert wird. Unter soziologischem Aspekt bietet Juttka-Reisse folgende Beschreibung:

„Diese relativ gewährende Phase der frühkindlichen Erziehung, die auch keine Repression genitaler Wünsche kennt, wird mit der Erreichung des schulfähigen Alters abrupt abgelöst durch eine Phase der rigiden Gehorsamsdressur. (...) Kennzeichnend für die neue Lebensphase ist die Strenge und Fraglosigkeit, mit der die Normen einer rituell gesteuerten Gesellschaft vermittelt werden. (...) *Der Akzent der Schulerziehung lag auf der Trainierung des Gedächtnisses und der Nachahmungsfähigkeit. Die Unterrichtsbücher waren in der den Schülern zunächst noch unverständlichen Schriftsprache abgefaßt, und die übliche Lehrmethode bestand darin, dass der Lehrer den Text skandierend vorsprach und die Schüler ihn, ohne inhaltliches Verständnis, wiederholten, um sich auf diese Weise den Rhythmus wie die Lautbedeutung der Schriftzeichen zunächst mechanisch einzuprägen. Erst nach dem Auswendiglernen folgte die Sinnanalyse der Texte.* Die sozialen Zwänge, denen die Kinder in dieser Entwicklungsphase unterworfen wurden, bezogen sich primär auf Restriktionen ihrer kognitiven und motorischen Aktivität. Der Zwang zum mechanischen Auswendiglernen wurde unterstützt durch spezifische Bewegungsverbote. (...)“

---

<sup>146</sup> Wenn Schauspieler ausdrücken wollen, dass sie einen Text memorieren, sagen sie bis heute *bei zi* (den Schriftzeichen den Rücken kehren).

<sup>147</sup> Huc (1856) a.a.O. S.66 ff.

Eine Begründung fand diese rigide Bewegungsdressur in den Grundsätzen des Li Gi, die den individuellen Organismus als Eigentum der Familie erklärten und es deshalb als die erste *Pflicht jüngerer Menschen bestimmten, ihren Körper für den Dienst an ihren Eltern und Ahnen zu schonen und zu erhalten.* (...) Anstatt ein forderndes und konstruktives Verhalten gegenüber seiner Umwelt zu zeigen, wurde das Subjekt motiviert, mit *mimetischer Genauigkeit eine Ordnung der Dinge nachzuzeichnen und nachzuempfinden* (...) <sup>148</sup> (Hervorhebungen A.B.)

Juttka-Reisse beschreibt diesen Lernvorgang als einen mechanischen. Das ist insofern richtig, als dem ganzen Körper nach bestimmten Vorgaben, zunächst Rhythmus und Klang eines erst später zu erklärenden Wissens „infiltriert“, „automatisiert“ wird. Das AUSwendig lernen aber ist im Grunde ein INwendig lernen, in dem der Körper, entsprechend den vorgegebenen Verhaltensmustern, für seine soziale Funktionsweise strukturiert und konditioniert wird. Am augenscheinlichsten kann man die Effektivität und Unentrinnbarkeit eines solchen Lernens heute noch bei Schauspielern des traditionellen chinesischen Theaters beobachten. Sie sind einer viel intensiveren Rigidität dieses Lernmusters ausgesetzt, als andere Mitglieder der chinesischen Gesellschaft es heute noch sind. Ein kleines Beispiel kann verdeutlichen, welche Konsequenz das haben kann. 1994 wollte das chinesische Fernsehen anlässlich des 100. Geburtstags des berühmten Peking-Oper-Darstellers Mei Lanfang, eine TV-Serie über diesen Künstler drehen. Da einer der Söhne Mei Lanfangs seinem Vater sehr ähnlich sieht und zudem selbst Darsteller dieser Kunstform ist, wollte man ihn für diesen Job engagieren. Er nahm das Angebot an und das Desaster seinen Lauf. Nach kurzer Zeit wurden die Dreharbeiten abgebrochen, weil der Darsteller nicht in der Lage war, sich der eher realistischen oder naturalistischen Ästhetik der TV-Medien anzupassen. Für Peking-Oper-Darsteller lassen sich Mimik, Gestik, Körperrhythmus, Bewegungsraum, Sprache und Klang, nachdem sie nach integrativen Mustern gelernt wurden, nicht mehr ohne weiteres voneinander trennen. Die inwendig strukturierte Motorik des Körpers verweigert sich spontanen Änderungswünschen. Das wäre aber für Nahaufnahmen und Filmschnitt nötig. Davon abgesehen sollte der Darsteller seinen Vater in Alltagssituationen spielen, doch dafür fehlte ihm jegliche schauspielerische Grundlage. Letzten Endes wurde ein neuer Darsteller aus dem Bereich des chinesischen Sprechtheaters engagiert, u.a. hatte man beim Zentralen Experimentiertheater nachgefragt, wo ich zu der Zeit öfter im Archiv arbeitete und von dieser Geschichte erfuhr. Die „Kultur des Vergessens“ der medialen Gesellschaft traf auf die „Gedächtniskultur“ der oralen Gesellschaft.

Es sind sehr alte, erhalten gebliebene Methoden und Techniken oraler Kulturen, die in der chinesischen Kultur - immer unter sozio-ethischer und machtpolitischer Maßgabe - zu einer großen Reife gebracht wurden, trotz Literalität oder vielleicht auch WEGEN der spezifisch chinesischen Literalität. Ein Alphabet von 26 Buchstaben zu erlernen erfordert weit weniger Aufwand, als das Erlernen von einigen Tausend chinesischer Schriftzeichen, die in sich noch einmal aus mehreren Zeichen bestehen können. Hinzukommt, dass der Bestand zur Verfügung stehender Silben sehr klein ist, so dass sie, um ihre Kombinationsfähigkeit zu erhöhen, auf mindestens vier verschiedenen Tonebenen ausgesprochen werden müssen.

Es ist allgemein bekannt, dass in traditionellen chinesischen Theaterstücken die Lyrik und der Gesang eine überragende Rolle spielen. Darüberhinaus weiß man, dass die traditionellen Theaterstile alle darstellerischen Mittel integrativ (und das meint nicht etwa Synthese

---

<sup>148</sup> Juttka-Reisse (1977). a.a.O. S.52f.

autonomisierter Kunstformen im Richard Wagnerschen Sinne vom Gesamtkunstwerk!) einsetzen. Zum Beispiel kann eine bestimmte Geste nur mit dem ihr entsprechenden Ton und Rhythmus ausgeführt werden. Tänzerische und akrobatische, stark stilisierte Bewegungen sind nur in Einklang mit dem Rollenfach (das genau nach Alter, Geschlecht, Charakter und sozialer Stellung differenziert wird) und dessen ästhetischen Implikationen auszuführen. Sehr deutlich wird der Zusammenhang zwischen künstlerischer Ästhetik und Sozialstruktur z.B. bei den Kostümen der Peking-Oper. Pan Xiaofeng verweist darauf, dass die Kostüme der Peking - Oper sich anlehnen an die Bekleidungskultur der Ming - Dynastie (1368-1644). Die Kostüme müssen folgenden Anforderungen gerecht werden:

1. Anachronismen sind erlaubt. Die Kleidung muss nicht (wie etwa bei den Meiningern) historisch korrekt sein, sondern muss zur Rolle passen.
2. Dem Kostüm müssen sozialer Status und Geschlecht der Rolle auf den ersten Blick ablesbar sein.
3. Die Kostüme müssen die moralische Qualität der dargestellten Figuren anzeigen, vor allem ob sie gut oder böse, loyal oder korrupt ist.
4. Die Accessoires spielen eine untergeordnete Rolle. Wasserärmel oder Federn an den Helmen dienen vor allem der Unterstreichung dramatischer Situationen.<sup>149</sup>

Uns erscheinen diese Kostüme als eine phantastische Übersteigerung der Phantasie. Dem ist aber nicht so. Wenn sie auch nicht *historisch* exakt bzw. historische Kopien sind, so sind sie es doch in erstaunlichem Maße in bezug auf die Sozialstruktur der Gesellschaft, denn wenn man die Kostüme der Peking-Oper vergleicht mit der sozialen Kostümierung historischer Etappen der chinesischen Gesellschaft, dann wird man auf den großen Realismusegehalt dieser Theaterkostüme treffen. Das betrifft sowohl Formen als auch die Farben, da sie immer auch auf einer symbolischen Ebene funktionieren. Vergleicht man z.B. die sozial differenzierte Bekleidung der historischen Ming-Dynastie mit den daran angelehnten Peking-Oper-Kostümen, dann könnte man fast von einer 1:1 Übersetzung sprechen, deren naturalistisch anmutender Realismus erstaunt. Die Kostüme des traditionellen Theaters sind nicht deshalb von so differenzierter Pracht, weil sie die historischen Vorlagen des sozialen Alltags ästhetisch übersteigert, sondern weil die Alltagsästhetik in hohem Maße selbst theatral ist.<sup>150</sup>

In Bezug auf die Literatur trifft Ähnliches im Zusammenhang mit dem Briefeschreiben zu:

„Entsprechend einem stark ausgeprägten Bedürfnis nach Klassifikation bei den Literaten Chinas hat sich früh schon eine Unterscheidung einzelner Briefarten herausgebildet, so dass zwischen Ermahnungsbriefen, darstellenden und erzählenden Briefen, Empfehlungsbriefen, Klagebriefen u.a. unterschieden wurde. Entscheidend aber für die Klassifizierung privater Mitteilungen war das Bedürfnis nach korrektem Verhalten, das sich nicht nur in Vorschriften für richtiges Benehmen niederschlug, wie sie in den Textsammlungen ‘Klassisches Buch der Riten’ (*Liji*) und ‘Etikette und Riten’ (*Yili*) festgehalten waren, sondern auch zu Vorschriften für das Briefeschreiben führte. Zum Teil sogar bis ins kleinste Detail wurden ebenso der offizielle

---

<sup>149</sup> Pan, Xiaofeng: *The stagecraft of Peking Opera - From its origins to the present day*. Beijing 1995. S.107 f.

<sup>150</sup> Vgl.: Zhou, Xibao: *Zhongguo gudai fushi shi*. Beijing 1991. S.378-414. 周锡保: ”中国古代服装史” 北京 1991年 (Bekleidungsgeschichte des alten China) sowie: Yu, Handong: *Zhongguo xiqu biao'yan yishu cidian*. Wuhan 1994. S.197-252 余汉东: ”中国戏曲表演艺术辞典” 武汉1994年 (Lexikon der Darstellungskunst im traditionellen Musikschauspiel)

Schriftverkehr wie auch der Briefverkehr zwischen Verwandten und Bekannten geregelt. Hierfür gab es Briefsteller, zumeist als 'Briefvorschriften' (*shuyi*) bezeichnete Handbücher... Solche 'Briefvorschriften' waren also nicht, wie in Europa, das Ergebnis literaturtheoretischer oder rhetorischer Überlegungen, sondern ganz aus dem Bedürfnis nach Absicherung, ja geradezu aus dem Zwang zur Kodifizierung der Regeln des zwischenmenschlichen Umgangs entstanden.<sup>151</sup>

Dabei handelt es sich nicht nur um Praktiken aus „grauer Vorzeit“. Gerade in der Gegenwart scheint es wieder ein neues Bedürfnis zu geben, sich gemäß den rituellen Gepflogenheiten, denen ihr konfuzianischer Hintergrund der Sozial- und Generationshierarchie schnell ablesbar ist, kommunikativ zu bewegen. Zum Beispiel ist 1990 ein Buch erschienen, das penibel genau Vorgaben macht und Muster anbietet zu einem entsprechenden Briefverkehr in heutiger Zeit.<sup>152</sup> Auch in bezug auf Körpertechniken lässt sich Paralleles in bestimmten Graden für Geschichten-erzählstile und alle möglichen Formen der traditionellen Kleinkunst (曲艺, *quyi*) sagen. In ihrer ästhetischen Praxis ebenso wie in der ihr zugrundeliegenden Lehrpraxis lassen sich Techniken oraler Kulturen nachweisen. Diese Techniken präliteraler Gesellschaften können auch in Gesellschaften mit allgemeiner Literalität erhalten bleiben. Im Fall China scheint mir dies bis zum heutigen Tage der Fall zu sein. Diese Gedächtnis-Techniken sind nicht aufgrund anderer Entwicklungen ausgelöscht oder einseitig dominiert worden, sondern haben sich eine große Wichtigkeit bewahrt. Indem ich einige solcher Techniken zitiere, die kulturübergreifend vorkommen, wird der Leser Ähnlichkeiten zu Prinzipien der chinesischen Wissensvermittlung und traditionellen Theaterpraxis feststellen:

„Eine präliterale Gesellschaft kann nur bestehen, wenn ihre Genealogie, Gesetze, Gebete und Zaubersprüche *in zuverlässiger Form von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden*. Um solche Reden beständig und damit überlieferbar zu machen, haben mündliche Kulturen ein reichhaltiges Repertoire von Mitteln ausgebildet: den Berufsstand der *Sänger*, deren trainiertes Gedächtnis über *virtuose Mnemotechniken* verfügt; die Befestigung des Wortflusses durch die *regelmäßigen Rhythmen des Körpers* (Puls, Atem, Schritt), so dass Metrum, Gesang und Tanz die Rede begleiten und ihren Ablauf leichter einprägen; die *Standardisierung des Ausdrucks durch repetitive Formeln*; die  *feste Einteilung der Redeweisen nach Länge, Metrum, Sprachhöhe, Gelegenheit* - wodurch eine begrenzte Anzahl von Gattungen entsteht, die mit der Gliederung der Lebenssphären übereinstimmen; den öffentlichen Vortrag dieser festen Reden an Festtagen, so dass sie der nachwachsenden Generation von Jugend an vertraut werden. Elemente der Sprache, die wir heute als poetisch identifizieren, sind als Hilfsmittel einer auf das Gedächtnis gestützten Tradition erfunden worden. In diesem eher technischen Sinn trifft die schwärmerische Vermutung der Romantiker, dass die ursprüngliche Sprache der Menschheit Poesie gewesen sei, eine historische Tatsache. *Allerdings war es die eigentliche Absicht der mündlichen Kultur gewesen, soziales Wissen zu sichern, nicht 'Poesie' hervorzubringen*. Erst einer späteren Zeit, die bequemere Techniken zur Konservierung des Wissens besitzt, erscheint die ältere, nun unnötig gewordene Methode der Belehrung als befremdlich schöne Verschwendung und Steigerung sprachlicher Potentiale, die nun im Zauber des Überflüssigen als Poesie neue Geltung gewinnt. (...) Die Rücksicht auf das Erinnerungsvermögen des Sängers und das Aufnahmevermögen seiner Zuhörer erzwingt den *eigentümlichen Stil einer mündlichen Darstellung: sie ist additiv und nicht - wie es der schriftlichen Darstellung möglich ist - subordinativ, redundant und nicht ökonomisch, konservativ und nicht innovativ, anthropomorph und nicht begrifflich, sinnlich-konkret und nicht abstrakt, einfühlend und nicht distanzierend, situationsbezogen und nicht kategorial, personal und nicht sachlich, narrativ und nicht kausal, mythisch und nicht historisch*. 'Mündlichkeit' und 'Schriftlichkeit' bezeichnen demnach nicht bloß verschiedene Medien, sondern ebenso verschiedene Denkweisen. (...) Sobald die Schrift Aufgaben übernommen hat, die vorher dem Gedächtnis aufgebürdet waren, konnten sich die frei gewordenen intellektuellen Energien jenem

---

<sup>151</sup> Schmidt-Glinzer (1990) a.a.O. S.101.

<sup>152</sup> Vgl.: Yang, Fan/ Lin, Xiao: *Zhongguo minjian she jiaotong yong quan shu*. Guangxi/ Nanning 1990. 杨帆/林啸: "中国民间社交通用全书" 广西南宁1990年 (Kompendium zur Kommunikation in der chinesischen Gesellschaft)

konzeptuellen Denken zuwenden, aus dem griechische Philosophie und Wissenschaft hervorgingen. (...) Während mündliche Überlieferung nur bestehen kann, wenn sie unablässig und lückenlos weitergegeben wird, besitzt der fixierte Text, sobald er - ungelesen - archiviert wird, die Chance, in der Zukunft, selbst nach einer langen Periode der Verschüttung, zu wirken. Insofern ist er autonom. *Entsprechend ändert sich beim Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit der soziale Charakter des Wissens: in den oralen Kulturen wird es von den Alten repräsentiert, deren Weisheit aus der langen Vertrautheit mit den Traditionen stammt; in einer fortgeschritten literalen Kultur sind es dagegen die unvorhersehbaren Ideen der Jüngeren, die die hergebrachten Wissensbestände revolutionieren.*<sup>153</sup> (Hervorhebungen A. B.)

Es ist eine Eigentümlichkeit der chinesischen Schrift und Sprache, dass auch tausend Jahre alte Texte nicht ohne Interpretation gelesen werden können, weil sie eben Charakteristika mündlicher und konkret-bildlicher Kommunikation in viel höherem Maße aufbewahrt haben, als die alphabetische Schrift und deren Sprachen. Für die Interpretation des schriftlichen und mündlichen Wissens braucht es Speicher und Vermittler. Beides fließt im Körperwissen der Lehrer/Meister zusammen, die unter anderem o.g. Techniken benutzen, um ihr körperlich gespeichertes Wissen an die Schüler-Körper weiterzugeben. Eine Transfertechnik der Schüler besteht eben in der ausdauernden, nicht zu hinterfragenden, an vorgegebene Regeln und Formalien gebundenen *Übung*. Das *Üben* von Körpermechanismen ist dem Lernen des Intellekts vorangestellt, vermutlich, weil durch die Automatisierung der Bewegung später ein effizienteres Übertragen der Inhalte und Bedeutungen möglich wird. Das ist ein intelligentes, auf Erfahrung und Beobachtung beruhendes Verfahren<sup>154</sup> der Wissensvermittlung und der Weiterkenntnis, welches sich auf bestimmten kosmologischen Vorstellungen über die Interdependenzen zwischen Mensch und Natur, Natürlichem und Übernatürlichem, Gesellschaft und Kosmos gründet. Körper und Geist werden so nicht getrennt, sondern integriert. Das Befremdlichste an diesem Verfahren der Wissensvermittlung für den im weitesten Sinne westlich sozialisierten Menschen der Gegenwart ist das Moment des an Regelmäßigkeit und Mechanisierung gebundenen Übens und damit das Primat des Formalen vor dem Inhaltlichen. Doch eigentlich ist es zu „westlich“

---

<sup>153</sup> Schlaffer (1986) a.a.O. S.14 ff.

<sup>154</sup> Methoden und Techniken traditioneller chinesischer Lern- und Lehrpraktiken finden eine erstaunliche Bestätigung in jüngsten psychiatrischen und neurologischen Untersuchungen z. B. über den Zustand des „Fließens“. Diesen hochkonzentrierten Zustand zu erreichen, wird erleichtert durch vorausgegangene Übungsarbeit, so dass sich das Tun nicht mehr auf das WIE konzentrieren muss und dabei Energien vergibt, sondern sich ganz auf das WAS konzentrieren kann. „Sich auf das Fließen einlassen zu können, ist die höchste Form von emotionaler Intelligenz; Fließen ist vielleicht das Äußerste, wenn es darum geht, die Emotionen in den Dienst der Leistung und des Lernens zu stellen. Beim Fließen sind die Emotionen nicht bloß beherrscht und kanalisiert, sondern positiv, voller Spannung und auf die vorliegende Aufgabe ausgerichtet. ...Es ist ein Zustand, in dem man ganz in dem aufgeht, was man tut, ihm seine ungeteilte Aufmerksamkeit schenkt, wo das Bewußtsein nicht mehr vom Handeln getrennt ist. Das Fließen wird sogar unterbrochen, wenn man allzu sehr darüber nachdenkt, was geschieht... Die Aufmerksamkeit wird dermaßen konzentriert, dass man... Zeit und Raum vergißt. ...Das Fließen ist ein Zustand der Selbstvergessenheit... Erlebnisse des Fließens sind in diesem Sinne ichlos....Die Ekstase scheint ein Nebenprodukt der hochgespannten Konzentration unserer Aufmerksamkeit zu sein... In der klassischen Literatur meditativer Traditionen werden Zustände beschrieben, in denen das gänzliche Aufgehen in der Kontemplation als reine Glückseligkeit erfahren wird: ein Fließen, das durch nichts anderes erzeugt wird als durch intensive Konzentration. Wenn man einen Menschen im Zustand des Fließens beobachtet, erhält man den Eindruck, als sei das Schwierige leicht... Dieser findet seine Entsprechung im zerebralen Geschehen, wo sich ein ähnliches Paradoxon abspielt: Die schwierigsten Aufgaben werden mit minimaler Energie erledigt. Beim Fließen befindet das Gehirn sich in einem 'gelassenen' Zustand... Man würde ja erwarten, dass solche schwierigen Aufgaben eine *erhöhte* und nicht eine geringere kortikale Aktivität erfordern. Es ist aber ein wesentliches Merkmal des Fließens, dass es nur im Umkreis des Gipfels der Fähigkeit stattfindet, wo die neuralen Schaltungen am effizientesten sind. ...Der Bereich des Fließens und der optimalen Leistung scheint dagegen eine Oase kortikaler Effizienz zu sein, wo nur ein Minimum an geistiger Energie verausgabt wird. Das leuchtet ein, wenn man an die eingeübte Geschicklichkeit denkt, dank derer man in den Zustand des Fließens gelangen kann... Längst eingeübte Bewegungen erfordern weit weniger Hirntätigkeit als solche, die man gerade erst erlernt oder die noch zu schwierig sind.“ Goleman (1995) a.a.O. S.120ff.

gedacht, ein Primat des Formalen anzunehmen, weil ich dann von einer Dichotomie von Inhalt und Form ausgehe. Aus chinesischer Sicht aber sind beides nicht zwei mehr oder weniger autonome Seiten einer Medaille, sondern der Inhalt birgt die Form in sich wie die Form den Inhalt. Es ist ein integratives Verhältnis in welchem davon ausgegangen wird, dass das eine dem anderen immanent ist.

„Wenn 221 vor unserer Zeitrechnung der erste Kaiser Chinas alle Maße des neuen Reiches vereinheitlicht, so darf man hierin nicht nur einen positiven Akt sehen, der sich durch praktische Verwaltungsbedürfnisse erklären ließe. Denn folgende mächtige - und von unserem Gesichtspunkt aus irrationale - Vorstellung ist gleichermaßen im Hintergrund zu spüren: dass nämlich das eigene Wesen des Herrschers, seine besondere Tugend, sich auf diese Weise in der Welt ausbreitet und sie ordnet. (...) Bei den ‘chinesischen Philosophen’ findet man wiederholt den Gedanken, dass eine Handlung nur wirksam sein kann, wenn sie sich nach den beständigen Tendenzen des Menschen und der Naturkräfte richtet, wenn sie die natürlichen Neigungen ausnutzt, so dass einem geringen Aufwand größtmögliche Wirkungen entsprechen (...) die Ordnung kann nicht Resultat des Eingreifens einer Befehlsgewalt sein, sie kann gleichfalls keine autoritäre Verteilung von Funktionen und Gewalten sein und auch kein durch Übereinkunft zwischen gegensätzlichen Kräften sanktioniertes Gleichgewicht. (...) *sie kann nicht freiem Ermessen entspringen. Das Wirken des Herrschers ist dem des Landwirts verwandt* (...) Der Souverän handelt *in Übereinstimmung mit der Ordnung des Himmels (t’ien) und identifiziert sich mit diesem. Diese Ordnung kann ihre Grundlage nur in den Wesen selbst haben. Sie kann nur der Welt immanent sein. Begriffe wie Einfluß, Vorbild, spontane Neigung, Wesensart sind wichtiger als der Begriff des Gesetzes.* (...) In China hat sich nichts ereignet, was jener radikalen Trennung zwischen Menschenwelt und Götterwelt vergleichbar wäre, welche der erste notwendige Schritt auf dem Weg zur Geburt der griechischen Vernunft war.“<sup>155</sup>

Im chinesischen Lehr- und Lernverfahren geht es zunächst um die Sicherung sozialen Wissens und darin eingeschlossen des sozialen Rollenverhaltens innerhalb einer spezifischen sozialen Ordnung, die der kosmischen Ordnung entsprechend gedacht wird. Verhält man sich also nicht dieser Ordnung entsprechend, dann kann nicht nur die Ordnung des eigenen Lebens, sondern die der Gesellschaft und des ganzen Kosmos gefährdet werden. Gerade das Moment der Vermittlung sozialen Wissens ist in China bis heute von herausragender Bedeutung, obwohl sich durch die Konfrontation mit dem Westen und den Naturwissenschaften Mischformen der Wissensvermittlung entwickelt haben. Die Prinzipien der sozialen Wissensvermittlung werden, wie oben gezeigt wurde, sowohl in religiösen (Daoismus) wie auch profanen Zusammenhängen (Elementarschule) angewandt. Sie finden sich ebenso in der Sozialethik des Konfuzianismus, wobei man anmerken muss, dass der daoistische Weg ein Fluchtweg zur Staatsferne sein kann, während der konfuzianische Weg gerade das Funktionieren in Staatsnähe trainieren soll. Die beiden Seiten des Daoismus in Vermischung mit dem Konfuzianismus haben sich als spezifisch chinesische, wechselseitige Alternativkonstruktion erwiesen.

„Für einige bedeutete die Nachfolge des Tao ein Leben in Abgeschiedenheit. Für andere bedeutete es ein Leben im Dienst der Öffentlichkeit. Es gab immer diese beiden Möglichkeiten, und in der ganzen chinesischen Geschichte bestand eine unaufhörliche Dialektik zwischen beiden.“<sup>156</sup>

Die Entscheidung für die eine oder andere Gangart des Weges wurde mit einer Naturanalogie beschrieben:

---

<sup>155</sup> Gernet (1987) a.a.O. S.78 ff.

<sup>156</sup> Porter (1994) a.a.O. S.34

„An diesem Punkt werden die zwei Hauptrichtungen der Anhänger des Tao deutlich: Dienen oder nicht, sein Licht unter den Scheffel stellen oder es leuchten lassen (...) Das Ziel war aber immer dasselbe: die Anwendung der Prinzipien des Tao auf die menschlichen Angelegenheiten. (...) Auch wenn eine Zeit der relativen Abgeschiedenheit als wichtig galt, damit man diese Prinzipien verstehen konnte, und auch wenn die Abgeschiedenheit manchmal ein ganzes Leben dauerte, war doch immer das Ziel die Schaffung und Mehrung von Harmonie in der Welt. Abgeschiedenheit und öffentliches Wirken wurden mit den hellen und dunklen Phasen des Mondes verglichen, die nicht voneinander zu trennen sind und einander ergänzen.“<sup>157</sup>

Über die gegenwärtige Auseinandersetzung mit den Leistungen des Konfuzianismus und die Frage, was dieser der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft noch nützen kann, werden die Verfahren o.g. Wissensvermittlung bis heute für notwendig bei der Ausbildung von Schülern und Studenten am Ende des Jahrtausends betrachtet. Chen Hanbang geht auf das spezifisch konfuzianische Modell des Lernens ein, wobei bei der Lektüre klar wird, dass er LERNEN mit ÜBEN gleichsetzt, während bei ihm NACHDENKEN das meint, was wir mit LERNEN bezeichnen würden. Da sein Aufsatz nicht durch erklärende Fußnoten flankiert wird, was die Begrifflichkeiten angeht, kann man schnell in Verwirrung darüber geraten, was denn Konfuzius wollte und worin sein Aktualitätsaspekt liegen soll. Völlig unerklärlich ist auch ein Begriff wie „Prinzip des subjektischen Bewußtseins“, wenn man ihn nicht in Verbindung bringt mit der Aufgabe und Pflicht des Schülers, sich moralisch zu vervollkommen, indem er, sich selbst überwindend, stetig übt (lernt). Wenn der Leser also hinter den Sinn des folgenden Zitates gelangen will, dass uns mitteilt, was das oben beschriebene Verfahren der Wissensvermittlung heute noch zu bieten hat, dann muss er sich die Mühe machen, zwischen dem was gesagt wird und dem, was es bedeutet, zu differenzieren. Auch im Lesen solcher (ins Deutsche übersetzter Texte) liegen fundamentale Schwierigkeiten interkulturellen Verstehens.

„Mit dem Prinzip des subjektischen Bewußtseins hat Konfuzius auf den Weg und die Methode der *Selbstausbildung* hingewiesen. Er unterstrich vor allem das Lernen. Seiner Meinung nach ist das Lernen eine Voraussetzung für alle Tätigkeiten und ein wichtiges Mittel der Selbstvervollkommnung. (...) Er verband die moralische Ausbildung mit dem Lernen und hielt dies für einen wichtigen Weg zur Vervollkommnung des idealen Charakters. Diese Idee ist auch heute noch in der moralischen Erziehung der Schüler und Studenten unterstützungswürdig. Konfuzius meinte auch, Nachdenken sei sehr wichtig. Er sprach: ‘Wenn man nur lernt, aber nicht darüber nachdenkt, wird man sich vor den Kopf gestoßen fühlen und nicht wissen, was man tun soll; wenn man nur denkt, aber nicht lernt, wird das nur Träumerei’ (...) Der Weg der moralischen Ausbildung, dass Lernen und Denken miteinander verbunden werden muss, besagt das Prinzip des Bewußtseins des moralischen Subjekts (...) Dieses Prinzip wird den Jugendlichen helfen, breite Kenntnisse zu erwerben, viel zu denken, das Schlechte wegzuräumen und das Gute herauszusuchen. So können sie mit halbem Aufwand doppelten Erfolg erringen. Drittens geht es um die Zielsetzung. (...) Sich ein weites und richtiges Ziel auf der Grundlage der breiten Kenntnisse und des tiefen Denkens zu setzen, ist voller Bedeutung für die moralische Denkweise, für die wissenschaftliche Anleitung zur moralischen Praxis und für die Vertiefung und Rückkopplung der moralischen Ausbildung. Sich ein Ziel setzen heißt, ein Ideal zu haben. Das Ziel, nämlich das Ideal, konzentriert sich in dem Streben nach Wahrheit. (...) Viertens geht es um die Umsetzung des Zieles in die Praxis. Konfuzius achtete viel auf das Lernen und auf die Zielsetzung, aber vielmehr achtete er auf die Praxis. Er meinte, ‘sich persönlich für die Wahrheit einsetzen, sei der Sittlichkeit schon nahe’ (...) Nur das Lernen, das Nachdenken und die Zielsetzung genügen noch nicht, um einen idealen moralischen Charakter auszubilden. Man muss, angeleitet von dem gesetzten Ziel, das Gelernte und Nachgedachte in die Praxis umsetzen. *Der Meister regte immer die Menschen dazu an, weniger zu reden und mehr zu tun.* (...) *Der Weg des Konfuzius für die moralische Ausbildung - nämlich das Lernen, das Denken, die Zielsetzung und die Praxis miteinander zu verbinden - enthält tiefgründige philosophische Gedanken. Nach Konfuzius sind das Lernen, Denken, die*

---

<sup>157</sup> ebd. S.42



*Zielsetzung und die Praxis untrennbar.* Lernen ist die Voraussetzung für das Denken, Denken ist die Verfeinerung und Verdichtung des Lernens, die Zielsetzung ist ein Ergebnis des Lernens und des Denkens, und die Praxis ist letzten Endes die Quelle und der Ausgang des Lernens, des Denkens und der Zielsetzung. Ohne Lernen kann man nicht gut denken, ohne Denken kann man sich kein Ziel setzen, ohne Ziel kann man dann nichts in die Praxis umsetzen, und ohne Praxis haben das Lernen, das Denken und die Zielsetzung keinen Sinn. Das Lernen, das Denken, die Zielsetzung und die Praxis sind miteinander verbunden, sie überschneiden sich und sind voneinander abhängig, sie bilden ein dynamisch offenes und kontrollierbares Reaktionssystem und fördern die Optimierung und die Vervollkommnung der moralischen Ausbildung in beträchtlichem Maße. Schüler und Studenten sind die Zukunft der Gesellschaft. Lernen ist ihre grundlegende Aufgabe. *Sie müssen lernen, zugleich denken und sich ein erhabenes Ziel setzen.* (...) Die Essenz dieser Lehre ist nicht nur nützlich für die moralische Erziehung der chinesischen Schüler und Studenten, sondern hat gewiß einen Wert als Beispiel für die moralische Erziehung der Schüler, Studenten und Jugendlichen im Westen sowie in der ganzen Welt.<sup>158</sup> (Hervorhebung A.B.)

Ich möchte zurückkommen auf die Regel, weniger zu *reden* (zu erklären) als zu *tun* (vorleben und nachahmen) und damit auf den Aspekt der körperlichen Wissensvermittlung wie des Wissenserwerbs. Schon im Wort für *Lernen* (xue, 学), welches auch in Worten für Schüler/Student (xuesheng, 学生), Hochschule (daxue, 大学) Lehrling (xuetu, 学徒), Wissen (xuewen, 学问) Theorie/Lehre (xueshuo, 学说) vorkommt, ist der körperliche Aspekt, der einem bestimmten mimetischen Prinzip entspricht, enthalten. *Xue*<sup>159</sup> bedeutet nämlich auch nachahmen/imitieren. Dem Zeichen für Lernen ist damit die zugrundeliegende *soziale Theatralität* als ein Prinzip des gesamten Lern- und Lehrvorgangs eingeschrieben. Diese soziale Theatralität (z.B. Gesten der Etikette und rituellen Höflichkeit) wird eingeübt als ein Aspekt sozialer Kompetenz und Praxis, die es wie-derum möglich machen soll, sich situationsbezogen und flexibel im vorgegebenen Rahmen der Sozialbeziehungen zu bewegen. Dabei wird das, was wir vielleicht als Moment der Täuschung<sup>160</sup> interpretieren würden, zu einem erstrebenswerten Mittel sozialer Kompetenz. Juttka-Reisse hatte weiter oben beschrieben, dass es keine Schwierigkeit war, in Zeiten von Unruhen und Krisen, sein soziales Rollenverhalten schnell zu

---

<sup>158</sup> Cheng (1990) S.231ff.

<sup>159</sup> Sowohl das Wort für Lernen (xue) als auch das Wort für Lehren (jiao (jiao, 教)) gehen in ihrer ursprünglichen Verwendung zurück auf das Wort *yao*, welches die Linien der Trigramme bezeichnet, die für die Wahrsagerei eine große Rolle spielten. Das Wort *Lehren* wird mit einem Schriftzeichen gebildet, welches sich aus den Bestandteilen *yao* (in obiger Bedeutung), *zi* (Sohn) und *fu* (Vater) zusammensetzt. Das Wort *Lernen* wird aus einem Zeichen gebildet, welches bildhaft ein Kind zeigt, welches in einem Haus die Stäbchen, mit denen die Linien zu den Trigrammen gebildet und die Zukunft „berechnet“ wurde, ordnet. (Vgl. Wang, Hongyuan: *Hanzi ziyuan renmen - The origins of Chinese character* S.Beijing 1993. S.196 f. 王宏原: ” 汉字字源人们 - The origins of Chinese characters” 北京1993年.) Im Gegensatz dazu stammen die deutschen Worte *lernen/ lehren* etymologisch aus derselben Wurzel wie das Wort *leisten*. „leisten: *Mhd., ahd.* leisten ‘befolgen, nachkommen, erfüllen, ausführen, tun’ ... Das Verb, das im heutigen Sprachgebrauch auch im Sinne von ‘können, schaffen’ verwendet wird, bedeutet demnach eigentlich ‘einer Spur nachgehen, nachspüren’. ... Diese *germ.* Sippe gehört mit verwandten Wörtern im *Lat.* und *Baltoslaw.* ... zu einer Wurzel \**leis-* ‘Spur, Bahn, Furche’. Dazu stellen sich im *germ.* Sprachbereich ... auch die Sippen von *lehren* (eigentlich ‘wissend machen’), *lernen* (eigentlich ‘wissend werden’) und *List* (eigentlich ‘Wissen’). Die Bed. ‘wissen’ hat sich aus ‘nachgespürt haben’ entwickelt...” Vgl.: *Duden (Bd.7) - Das Herkunftswörterbuch.* Mannheim 1989. S.415

<sup>160</sup> „Die (abstrahierenden) Begriffe, die generalisierenden Ideen und ihre Dauer, gleichsam die authentische Gültigkeit von Phänomenen als objektive ‘Realitäten’ und Wahrheiten, die (ewig-feste) Fixierung der Aussagen, der Abstraktionen - all das wird betont und absolut privilegiert gegenüber dem Veränderlich-Flüchtigen, dem je Konkreten, dem Nur-Sinnlich-Präsentischen von kommunikativer Praxis in der Oralität. Das Sein wird gegen das Werden und über das Werden gestellt. ...Eine Folge ist das Verdächtigen, zumindest das verächtliche Relativieren des Sinnlichen als Schein im Sinne von Nur-Schein, das als Bild oder als Darstellung kein wirkliches Sein habe.“ Vgl.: Fiebach (1996) a.a.O. S.36

wechseln oder anzupassen. Aber auch der Urvater des Daoismus Laozi (老子, Lao-tzu) belehrt den Schüler Kongzi (孔, Konfuzius) dahingehend.

„Seinen ältesten Biographen zufolge wurde Lao-tzu 604 v.Chr. geboren und diente in Loyang (...) als königlicher Archivar. Zu den Bereichen, in denen Lao - tzu besonderes Wissen besaß, gehörte das Gebiet der Rituale - ein naheliegendes Fach für jemanden, dessen spirituelle Vorfahren Schamanen waren. Dem Achtundachtzig-jährigen stattete der junge K'ung-fu-tze (Konfuzius) einen Besuch ab, der aus dem Staat Lu nach Loyang kam, um sein Wissen über die Zeremonien der Alten zu vermehren. (...) (Laozi sprach zu ihm A.B.) 'Die Alten, die du bewunderst, liegen schon lange unter der Erde. Ihre Knochen sind zu Staub geworden. Nur ihre Worte haben Bestand. Die Weisen unter ihnen fuhren in Kutschen, wenn die Zeiten gut waren, und stahlen sich heimlich davon, wenn sie schlecht waren. Ich habe gehört, dass der kluge Kaufmann seinen Reichtum verbirgt, damit sein Lager leer erscheint, und dass der Überlegene sich töricht stellt, damit er keine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Ich rate dir, dich von deinem übermäßigen Stolz und Ehrgeiz zu befreien. Sie werden dir nur schaden. Mehr habe ich dir nicht zu sagen.'<sup>161</sup>

Das chinesische Wort für Lehrer (老师, laoshi) impliziert gleichermaßen eine bestimmte *Position in der sozialen Hierarchie* wie es in der Zusammensetzung *shifa* (师法) auch den *Aspekt des Nachahmens* enthält. Die Silbe *fa* (法) impliziert dabei gleichzeitig eine gewisse Gesetzmäßigkeit, denn *fa* steht für Gesetz. In der Umkehrung der Zeichenreihenfolge *fashi* (法師) erhält das Wort die Beutung eines Ehrentitels für einen buddhistischen oder daoistischen Priester "ehrwürdiger Meister". Das Wort für *Lehrer* besteht aus den Silben *lao* (老, alt, ehrenwert) und *shi*. (师) Aufgrund des chinesischen Ahnen-kults gibt es einen rituellen Respekt vor den Alten oder Älteren, wie es auch in den fünf konfuzianischen Beziehungen festgelegt ist (ein weiterer Verweis auf orale Ursprünge). Deshalb ist es auch heute noch so, dass z.B. junge Schauspieler am Zentralen Experimentiertheater für Sprechtheater (ZET) in Peking ältere Kollegen (auch solche, die keine Schauspieler sind) mit *laoshi* anreden, wo wir Herr oder Frau sagen würden, obwohl diese nicht in direktem Sinne ihre Lehrer waren oder sind. Die letztgenannte Silbe des Wortes *shi* bedeutet sowohl Lehrer/Meister als auch Vorbild/ Beispiel. Es kommt auch im Zusammenhang mit Armee vor und bedeutet in der Zusammensetzung *shizhang* (市长) sowohl Lehrer als auch Divisionskommandeur. Somit sind in dem Wort für *Lehrer* drei wesentlich Aspekte enthalten:

- die soziale Einordnung.
- der mimetische Aspekt des Nachahmens entsprechend einem Vorbild.
- der disziplinierende Aspekt.

In der Integration dieser drei Aspekte kann der Lehrer(körper) sein Wissen als Speicher und Vermittler an den Schüler weitergeben, wobei beide Seiten sich an die Idealvorgabe *zun shi ai sheng* (尊师爱生, der Schüler respektiert den Lehrer, der Lehrer liebt den Schüler) halten sollen. Jo Riley beschrieb in ihrem bemerkenswert komplexen und tiefgründigen Buch über das traditionelle chinesische Theater und die Stellung des Schauspielers darin, wie noch zur Zeit des berühmten *dan*-Rollen-Darstellers Mei Lanfang (梅兰芳, 1894-1961), der Brecht 1935 in Moskau so beeindruckte, in Peking-Operntruppen die Wissensweitergabe vonstatten ging:

„The system of training for jingju (Peking-Oper, A.B.) depends upon the (fatherly) relationship of master and disciple. The student served the master at table, as well as obeying the master entirely in the training hall. The method of teaching simply requires that the master do and the

---

<sup>161</sup> Porter (1994) a.a.O. S.46

student imitate. The latter element of the compound laoshi (master, teacher), shi, means 'to imitate'. A student who fails to reproduce the movement correctly is to watch again. The master shows the movement at performance speed; it is seldom broken into smaller parts for ease of learning. The student is simply expected to copy - as a child - without thinking. Once the student has mastered the physical outline of the movement, the teacher withdraws his model and merely corrects the student - forms the student into the correct mould. There is no philosophical or aesthetic text on training for the Chinese theatre such as the *Natya Sastra* in India, or Zeami's writings in Japan. **Rather the master incorporates the performance knowledge in his body.** This is passed on to the student by the process of imitation.<sup>162</sup> (Hervorhebung A.B.)

Der Meister verkörpert den „Text“, bildet den Körpertext, den der Schüler ebenfalls körperlich - nämlich durch die körperliche Einprägung erlernt, durch „mechanische Imitation“ unter Berücksichtigung spezifischer (kosmologischer und sozialer) Ordnungsprinzipien in sein Körperwissen einbrennt. Man kann nachvollziehen, dass bei einem solchen Ansatz der Wissensvermittlung und künstlerischen Produktion für Begriffe wie „copy right“ oder „geistiges Eigentum“ jegliche Grundlage fehlt. Auch deshalb, weil dieses Wissen das kollektive Eigentum einer Kontinuität darstellt. Gemeint ist hier die enge Verbindung mit dem Ahnenkult, der jedes einzelne Individuum als gegenwärtige Verkörperung seiner Vorfahren sieht - gewissermaßen als Kulminationspunkt zwischen Gestern und Morgen, eine Durchgangsstation, ein Transformator, ein transitorisches Jetzt. In der Figur des „personator“ nimmt dieses Konzept konkrete Gestalt an:

„In the case of the ancestor ceremony, the personator is perceived to be representing the deceased ancestor - that is, he is the temporary locus, abode, of the ancestor not by any virtue of *similarity* with the deceased (*imitatio*), though clearly it is of importance that the personator is the direct descendant - genetic reincarnation of, or mediator (*Grenzgänger*) between the deceased and those present, but by the virtue of *being called so*.“<sup>163</sup>

Der Ahnenkult einerseits und die Familienstruktur als Organisationspraxis, Sinnbild und Modell der Gesamtgesellschaft andererseits, verweisen auf die gesellschaftliche Praxis, die dahintersteht. Mei Lanfang mag als konkretes Beispiel und als Epochenschnittpunkt einer Tradition gelten, die ihre Wirksamkeit noch lange nicht aufgegeben hat. „*Mei Lanfang literally embodies a whole tradition of performance passed on to him by bloodright through his performing family.*“<sup>164</sup> Diese familiären Verbindungen bestanden z.T. als tatsächliche Verwandtschaft, oder durch Adoption als quasi-Verwandtschaft (wobei damit die gleichen Rechte und Pflichten verbunden waren) bzw. wurde durch das Modell „Familie“ jedermann im engeren Sozialverband (z. B. innerhalb einer Theatertruppe) als Familienmitglied angesehen. Schließlich konnte Verwandtschaft durch Verheiratungen untereinander hergestellt werden. Im Fall von Mei Lanfang bestand zu seinen Lehrern tatsächliche Blutsverwandtschaft, da auch sein Vater und Großvater Schau-spieler waren. Das Verhältnis Vater-Sohn wird übertragen auf das Verhältnis Lehrer-Schüler, ist ein *symbolisches* Vater-Sohn-Verhältnis, über welches *symbolisch* kommuniziert werden kann. Dieses maßgebliche (konfuzianische) soziale Verhältnis wurde zu einer Grundlage der Wissensvermittlung. In einer zweiten Funktion konnte/musste das Modell „Familie“, nach dem sich Theatertruppen strukturierten, aufgrund ihres gesellschaftlichen Außenseitertums als soziales Sicherungsnetz dienen: „*Those in the acting profession were social*

---

<sup>162</sup> Riley, S.22 f.

<sup>163</sup> ebd. S.117

<sup>164</sup> ebd. S.16

*outcasts. They intermarried with other acting families and lived beyond the main city gates as a group of outsiders, a clan of professional performers.*<sup>165</sup> Aber auch, wenn keine wirklichen verwandtschaftlichen Beziehungen bestanden, wurde auf der Kommunikations- und Symbolebene das Familien-prinzip und die Einordnung des Einzelnen in diese Sozialstruktur praktiziert.

„Within the acting profession, actors address each other by terms which reflect generational relationships. Thus the actors fully perceive themselves within a ‘family’ situation. Not only was the master addressed as shifu ( the characters literally mean master-father) but also directly as in familial relationship.“<sup>166</sup>

Jo Riley beschreibt diese Situation konkret für Mei Lanfang. Aber auch heute noch haben sich Spuren dieser familiären Einordnung erhalten. Ich habe es oft erlebt, dass sich die Schauspieler, mit denen ich arbeitete, untereinander als älterer/ jüngerer Bruder oder ältere/ jüngere Schwester anredeten. Und schließlich wird die Familie als Grundmuster sogar zur Rezeptionsbedingung für die Zuschauer:

„The initiated Chinese spectator reconstructs Mei Lanfang’s performance - biography even before entering the theatre. When watching the performance on stage, the initiated spectator *sees* the various members of Mei Lanfang’s performance-biography come alive in Mei’s performance. It is as if all the family members and teachers behind Mei Lanfang are also present on the stage - he is a performer of many shadows of presence.“<sup>167</sup>

Selbst heute noch, nachdem die kommerziell betriebenen Familientheatertruppen seit Gründung der VR China verstaatlicht<sup>168</sup> wurden und die Schauspielausbildung vom Umfeld der Theaterensembles in Staatliche Schauspielschulen verlagert wurde, bleiben solche Sozialbeziehungen auf der Symbolebene relevant und entfalten eine praktische Wirksamkeit sowohl in der Theaterarbeit unter Theaterkollegen als auch in der Theaterausbildung im konkreten Lehrer-Schüler-Verhältnis und dessen symbolischer Basisbeziehung Vater-Sohn. Diejenigen der internationalen wie chinesischen Peking-Oper-Szene<sup>169</sup>, die sich in der Tradition von Mei Lanfangs Darstellungsstil sehen, betrachten sich als Nachkommen von Mei Lanfang und beziehen sich damit auf das zugrundeliegende Familienmodell. Obwohl sie dem Künstler möglicherweise nie begegnet

---

<sup>165</sup> ebd. S.18

<sup>166</sup> ebd. S.28

<sup>167</sup> ebd., S.18

<sup>168</sup> Noch 1958 gab es 3182 professionelle Theatergruppen, wovon der überwiegende Teil auf das Musikschauspiel entfiel, nämlich 2459. Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.234. Allerdings sollte das Theater der entsprechenden Kulturpolitik der KP Chinas gleichgeschaltet werden. In der „Weisung über die Arbeit der Reform des Musiktheaters“ 1951 durch den Staatsrat, wurde die zukünftige Politik im Umgang mit diesem Theater formuliert. Das Interesse richtete sich nicht allein auf den Inhalt der Stücke, sondern auch auf Organisationsformen und Strukturen dieser Truppen. Dass die private Organisation bald von einer staatlich institutionalisierten abgelöst würde, war nur noch eine Frage der Zeit. (ebd. S.254 ff.) Zunächst wurden Registrierungspflicht und Lizenzvergabe zur zunehmenden Kontrolle der privaten, vornehmlich Musik-schauspielgruppen, eingeführt. Die Theaterkünstler wurden bestimmten Bildungsmaßnahmen unterworfen, um ihnen die Kulturdoktrin der KP näher zu bringen und sie der staatlichen Theaterpolitik zu verpflichten. Der Staat wurde zunehmend zum Kontrollorgan nicht nur des Repertoires, sondern auch der Wirtschaftsführung und der Aufführungen. 1956 gab es erste Berichte über Verstaatlichungen privater Theatertruppen. Mit dem Ausbruch der Kulturrevolution 1966 hörten die Privattheater endgültig auf, zu existieren. (ebd. S.273 ff.) In den 1990er Jahren allerdings gibt es wieder Tendenzen der Privatisierung, denn dem Staat gehen zunehmend die Mittel für seine Kulturinstitutionen aus.

<sup>169</sup> Riley bezieht sich hier auf die Feierlichkeiten anlässlich des 90. Geburtstages Mei Lanfangs in Peking, zu denen auch einige Künstler aus Hongkong und New York angereist waren. Riley (1997) a.a.O. S.31

sind, betrachten sie ihn als eine Art „Rollen-Vorfahr“ (role ancestor) und bewahren so Mei Lanfangs Kunst in ihrer eigenen auf, werden in ihrem Spiel zu Mei Lanfangs

„Inkarnation im Gegenwärtigen“ (present incarnation). Was auf Mei Lanfangs Ausbildung noch ganz konkret zutraf, wird nun symbolisch weiter praktiziert. „Thus every actor performs each role according to the ‘family’ way of doing it. (...) All these ‘role ancestors’ are present when Mei Lanfang (the present incarnation) performs. If an actor makes a mistake on stage, he is said to have *naogui* (disturbed the ghosts/ spirits) as if the actor has offended these presences.“<sup>170</sup>

Jo Riley beschreibt in ihrem Buch zwei ganz entscheidende Einschnitte in den tradierten Lern- und Lehrmethoden, die in direktem Zusammenhang mit dem Körperwissen stehen, im Bereich des traditionellen Theaters seit Gründung der VR China 1949. Nach 1949 war es männlichen Studenten verboten, weiterhin weibliche Rollenfächer (*dan*) zu studieren. Dies war vermutlich einerseits emanzipativ in bezug auf die tradierten Geschlechterbeziehungen gemeint und sollte andererseits sicher zur Abschaffung der homosexuellen Prostitution in diesem Bereich führen. Dies hatte aber zur Konsequenz, dass männlichen *Dan*-Rollendarsteller wie Mei Lanfang ihr im männlichen Körper inkorporiertes Wissen nun an weibliche Körper weitergeben mussten. Das führte zu der paradoxen Situation, dass von weiblichen Körpern gespielte weibliche Rollenfächer sich am Beispiel eines männlichen Körpers und Rollenvorbilds und dessen Vorstellungen von Weiblichkeit modellierten. Der männliche Blick auf Weiblichkeit wird so in die weiblichen Körper transferiert. In bezug auf das chinesische Sprechtheater ist interessant, dass in seinem Anfangsjahrzehnt weibliche Rollen ebenfalls von Männern gespielt wurden. Der spätere erste Rektor der Zentralen Theaterhochschule in Peking und der erste Intendant des ZET Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962) war zum Beispiel im *dan*-Rollenfach der Pekingoper ausgebildet und spielte im Sprechtheater weibliche Rollen (z.B. die Tosca in Victorien Sardous’ Stück „La Tosca“)<sup>171</sup>, bis diese mit Frauen besetzt werden konnten. Da Ouyang Yuqian durch sein Auslandsstudium in Japan auf das Sprechtheater stieß und dort mit anderen chinesischen Studenten 1907 die sogenannte „Frühlingsweiden-Gesellschaft“ (春柳社, *chunliu she*) gründete, modellierte er seine weiblichen Sprechtheaterrollen auf der Grundlage von Beobachtungen an westlichen Frauen in Japan.<sup>172</sup> Offensichtlich sahen aber einige chinesischen Künstler das Spielen von Frauenrollen durch Männer im chinesischen Sprechtheater als unnatürlich an. Da die allgemeinen gesellschaftlichen Konventionen in China bis Ende der 1920er Jahre aber keine Frauen auf der Bühne zuließen, sah sich Hong Shen (洪深, 1894-1955), der in den USA Theater studiert hatte, gezwungen, ein Stück ohne Frauenrollen zu schreiben, damit er nicht in die Verlegenheit käme, Männer in Frauenrollen zu besetzen.<sup>173</sup> Dennoch gibt es zwischen dem neuen Medium Sprechtheater und dem traditionellen Musikschauspiel in China insofern einen ganz entschiedenen Unterschied, den man sowohl für einen Vor- als auch einen Nachteil halten kann. Dem chinesischen Sprechtheater fehlten die körperlichen Mediatoren für das westliche Wissen der Rollengestaltung, denn abgesehen von westlichen Menschen, die sie beobachteten

---

<sup>170</sup> ebd. S.30

<sup>171</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.25

<sup>172</sup> Ouyang ging jeden Tag zum Bahnhof im Zentrum von Tokio, „um den Gang, die Gestik, Mimik usw. der Frauen aus dem Westen zu studieren.“ ebd.

<sup>173</sup> Hong Shen schrieb sein Stück „Höllenkönig Zhao“ (Zhao Yanwang) nach der formalen Vorlage von O’Neills „Emperor Jones“, da er dann auf Frauenrollen verzichten konnte. ebd. S.50

konnten bei deren unrechtmäßiger Anwesenheit in China oder bei Auslandsstudien, konnten sie nicht im traditionellen Sinne, von einem westlichen Lehrer-Körper das von ihnen angestrebte Körper-Wissen erlernen. Stattdessen mussten sie mit westlichen Theatertheorien vorlieb nehmen, deren Handhabung ihnen aber völlig unvertraut war (und in gewissem Sinne immer noch ist). Denn zum einen gab es in China keine vergleichbare Theorietradition in bezug auf das Theater und zum anderen waren diese westlichen Theorien einem ganz anderen Konzept der Wissensvermittlung und Welterkennung geschuldet. Dieses stand dem chinesischen praxisorientierten, integrativen Konzept diametral gegenüber. Nun befand sich dieses neue Medium, welches in erster Linie dazu bestimmt war, neue gesellschaftliche und historische Realitäten zu verarbeiten, in einem Dilemma. Die westlichen Theatertheorien konnte nur eine Anregung sein. Deshalb mussten die chinesischen Sprechtheaterkünstler auf die ihnen sozialisierten Lern- und Lehrmethoden zurückgreifen. Meine These ist, dass das chinesische Sprechtheater Substitute gebildet hat für all das, was es aus den verschiedensten Gründen vom traditionellen Theater nicht direkt - aber transformiert - übernehmen konnte. Und diese Substitute machen die Besonderheit des chinesischen Sprechtheaters im Vergleich zum westlichen Sprechtheater aus. Genau deshalb ist es auch nicht ohne weiteres mit westlichen Kategorien, Wertungen und Begrifflichkeiten zu beschreiben.

Jo Riley machte für das traditionelle chinesische Theater noch auf einen zweiten wesentlichen Einschnitt in bezug auf die Wissensvermittlung aufmerksam, welcher auch für das chinesische Sprechtheater immer relevanter wird. Dieser zweite Einschnitt hat zwei elementare historische Ereignisse zur Vorbedingung: zum einen die Folgen der Großen Proletarischen Kulturrevolution (1966-1976) und zum anderen die ungeheure Ausbreitung massenmedialer Techniken (TV, Video, Film) in der VR China nach der erneuten Öffnung nach außen seit Beginn einer neuen Wirtschaftspolitik Ende der 1970er Jahre. Für das traditionelle Theater bedeutete die Kulturrevolution, dass diejenigen traditionellen Schauspieler, die zu Beginn dieser Periode noch körperlich fit genug waren, um ihr Wissen weiterzugeben, nach der Kulturrevolution, die auch viele Opfer unter den Theaterkünstlern forderte, zu alt, zu gebrechlich oder einfach nicht mehr da waren. Deshalb greifen die Theaterschulen zunehmend auf Videoaufzeichnungen zurück, um mit Hilfe der quasi virtuellen Körperlichkeit das Theaterwissen an eine neue Generation weiterzugeben, die und deren potentiell Publikum zudem durch die Wirren der Kulturrevolution dem Erbe des traditionellen Theaters und der angemessenen Zuschaukunst entfremdet war. Riley konstatiert daher einen völligen Zusammenbruch der traditionellen Lehrer-Schüler-Beziehung:

„the whole system of master-student apprenticeship has collapsed. There is no chance for a student to develop from the pattern given by the model (master). Instead (...) all students follow (...) the *xiangpai* (video school). The students are forced to watch video films of past performances and either reproduce these verbatim - without the nuances of interpretation that would have been given them if they had had personal tuition, or simply give up - there is no awesome master to discipline, cajole, encourage.“<sup>174</sup>

Auch wenn ich in dieser Absolutheit Jo Riley in ihrer Einschätzung nicht folgen kann, denn die persönlichen Lehrer-Schüler-Beziehungen sind aus meiner Sicht nach wie vor grundlegend in der Ausbildung, sind mit den neuen Medien doch einschneidende Veränderungen zu erwarten.

---

<sup>174</sup> Riley (1997) a.a.O. S.51f.

Dieses im übrigen nicht nur auf der Seite der Theaterproduzenten, sondern auch auf der der Theaterrezipienten, die zunehmend nicht mehr ins Theater gehen, sondern sich ihre Lieblingsstücke im Fernsehen anschauen. Das bedeutet, dass die neue Generation der Darsteller in traditionellen Stilen sich dieses Medium zunehmend erobern wird. Dadurch wird sich die Ästhetik dieser Kunstform wahrscheinlich nachhaltiger ändern, als alle vorausgegangenen historischen Umwälzungen es möglich und nötig machten. Für das chinesische Sprechtheater hatten die Auswirkungen der Großen Proletarischen Kulturrevolution (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming) vor allem einen radikalen Generationswechsel zur Folge, der durch die zehnjährige Unterbrechung keine Vermittlung mehr zwischen den Theateraktivisten der ersten und zweiten Stunde und der Generation nach der Kulturrevolution mehr möglich macht. Im Fall des ZET ist mit Ouyang Yuqian 1962 einer derjenigen Theaterkünstler gestorben, die die traditionelle und moderne chinesische Theaterkunst noch ganz praktisch und fast selbstverständlich in sich selbst vereinigen konnten. Die erste künstlerische Leiterin des ZET, die eine Generation jünger war als ihr künstlerischer Ziehvater Ouyang wurde in der Kulturrevolution ermordet. Sie gehörte zu den letzten künstlerischen Vertretern dieses Theater, die mehrere Jahre im Ausland (UdSSR) studierten und einen ganz anderen Zugang zur westlichen Theaterkultur hatten.

Übrig blieben Theaterpropagandisten im Ruhestand, die ihre beste Zeit während des Antijapanischen Widerstandskampfes (1937-1945) hatten und dann zu Kulturfunktionären der KP Chinas aufstiegen. Diese aber hatten an Glaubwürdigkeit derjenigen jungen Generation verloren, die im Desaster der Kulturrevolution ihre Jugend verbrachten. Die jüngste Generation von Theaternachfolgern sieht sich vielmehr mit den Ergebnissen der Niederschlagung der Studentenproteste von 1989 und einer radikalen Kommerzialisierung des gesamten gesellschaftlichen Umfeldes konfrontiert. Diese junge Generation nun geht nicht mehr wie Ouyang Yuqian auf den Bahnhof in Tokio, um Mimik und Gestik westlicher Damen zu studieren. Sie lassen sich auf internationale Theaterfestivals einladen und besorgen sich Videoaufzeichnungen von westlichen Inszenierungen, die sie z.T. anstelle ihres Meisters setzen. Das mimetische Vermögen ist dabei u.U. ganz erstaunlich.

Als ich zum Beispiel die letzte Inszenierung Meng Jinghuis 1998 in Peking sah, glaubte ich im schauspielerischen Protagonisten einen Nachkommen von Herbert Fritsch (Berliner Volksbühne) wieder zu sehen.<sup>175</sup>

Die Konfrontation mit den ausländischen Mächten führte seit 1898 zu verschiedenen innerchinesischen Reformprojekten. 1912 wurde die chinesische Republik gegründet und das

---

<sup>175</sup> Die Inszenierung „Der zufällige Tod eines Anarchisten“ (一个无政府主义者的以外死亡, yi ge wu zhengfuzhuyizhe de yiwai siwang) von Dario Fo hatte am 28. 10 1998 Premiere. Der Anarchist wurde von Chen Jianbin (陈建斌) gespielt, den ich bis dahin nur in einer sehr mittelmäßigen Darstellung der Rolle des Kaufmanns Lopachin aus der 1994er Abschlussinszenierung des Schauspieljahrgangs der Pekinger Theaterhochschule „Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow gesehen hatte. (Premiere: 28.6.1994. Regie: Xu Xiaozhong, 徐晓钟). 1994 hatte Dr. Erhard Ertel, wie bereits oben ausgeführt, einen Vortrag zu Frank Castorf und der Berliner Volksbühne an der Theaterhochschule wie auch am ZET gehalten. Im Anschluss daran ließ ich Meng Jinghui eine Videokassette mit zusammengestellten Ausschnitten aus verschiedenen Volksbühnen-Inszenierungen, die er bis heute vergaß, mir zurückzugeben. Auf dieser Kassette waren auch mehrere Ausschnitte mit Herbert Fritsch, u. a. aus „Clockwork Orange“. Diese Inszenierung hatte ich 1993 gemeinsam mit Meng Jinghui an der Berliner Volksbühne gesehen. Er zeigte sich tief beeindruckt von den schauspielerischen Talenten des Ensembles.

Jahrtausende währende Kaiserreich hörte auf zu existieren. Die folgenden Entwicklungen mit den Markierungspunkten der 4. Mai - Bewegung von 1919, der Gründung der KP Chinas 1921 sowie der Gründung der VR China 1949 brachten elementare Auseinandersetzungen im Spannungsfeld von chinesischer Tradition und chinesischer Moderne. Das in erster Linie gesellschaftspolitische Experiment mit dem neuen Genre des chinesischen Sprechtheaters (huaju) ist ein paradoxes Produkt dieser Auseinandersetzung. In bezug auf die Körperproblematik und das Aufeinandertreffen zweier Mimesissozialisierungsmaschinen soll nun spezifischen Veränderungen und Konflikten, sowie dem o.g. Problem der Substitute nachgegangen werden.

### **2.3 Menschenfresserei und Einverleibung - Was sich ändert und was bleibt.**

Im folgenden sollen Logik und Paradoxie von Körpersprachlichkeit und Spielweisen des chinesischen Sprechtheaters (话剧, huaju) im Kraftfeld von chinesischer Tradition und Moderne erkundet werden. Von besonderem Interesse ist dabei der Widerspruch zwischen einerseits der (westlichen) Annahme, im chinesischen Theater gäbe es a priori keine Einfühlungsproblematik, sondern vielmehr würde ein artifizieller distanzierter Verfremdungseffekt in der Regel die Oberhand behalten. Andererseits aber wird bereits mit dem traditionellen chinesischen Ausspruch „Ein gutes Theater ist eins, wo man weinen kann/ gerührt wird.“ das genau Gegenteil ausgedrückt. In der Tat ist das Verhältnis von Distanz und Nähe, Kritik und Einfühlung im chinesischen Kontext und der damit verbundenen Theaterpraxis eines, das sich von seinem westlichen Gegenüber in wesentlichen Punkten unterscheidet. Mir scheint, dass man vor allem zwischen der Produzentenebene (Künstler) und der Rezipientenebene (Zuschauer) unterscheiden muss. Die Frage ist, WIE und mittels welcher Techniken eine künstlerische Wirkung hergestellt wird und WAS sie im Zuschauer bezwecken soll. Sowohl die chinesische traditionelle Produzentenperspektive als auch die Rezipientenperspektive ist durch den westlichen Einfluss und die Auseinandersetzung mit westlichen (bürgerlichen und proletarischen) Theaterkonzepten berührt worden. Jedoch scheint mir das eher auf der Ebene der *Erscheinungen* oder der Phänomenologie von Theaterinszenierungen der Fall zu sein, als das lange tradierte *Techniken* und sozial-philosophische Grundlagen der Darstellungskunst ausser Kraft gesetzt wurden, um sie durch etwas anderes zu ersetzen. Das hängt damit zusammen, dass dem chinesischen Theater eine signifikant andere soziale Strukturierung, einschließlich der Stellung des Einzelnen/ Dividuum in der Gesellschaft und ästhetisch-ethische Funktion zugrundeliegt, der zu entrinnen viel schwieriger ist, als bloß die Farbe des Anzugs zu wechseln. Ganz abgesehen davon, dass nicht entschieden ist, ob und in welchem Umfang man seine eigenen kulturellen Leistungen einfach einer fremden opfern soll. Der Umgang mit Emotionen im chinesischen Theater (und in der Alltagstheatralität) ist gerade in bezug auf Momente der „Rührung“ oder des „Weinens“ (im Zuschauerraum, nicht bei den Darstellern) sehr interessant, weil es dabei eben nicht (nur) um einverständiges Schluchzen und Verarbeiten der eigenen Lebenskrisen geht, sondern gleichzeitig sehr viel Aufruhr und gesellschaftliche Kritik damit verbunden ist und provoziert werden kann – was man zunächst nicht unbedingt erwarten würde. „Rührung“ als wirksames Mittel sozialen Protestes ist westlichen Beobachtern auf den ersten Blick kaum entschlüsselbar.



### 2.3.1 Über Techniken des Gefühlsausdrucks - Das Weinen

Im Frühjahr 1994 hatte ich Gelegenheit, die Proben für die Abschlussinszenierung des Studiengangs für Schauspiel an der *Zentralen Theaterhochschule* Peking über mehrere Wochen zu beobachten. Inszeniert wurde Anton Tschechows „Der Kirschgarten“ (櫻桃園, yingtaoyuan), in der Regie des Rektors der Hochschule, Xu Xiaozhong. (Premiere: 28.6.1994)

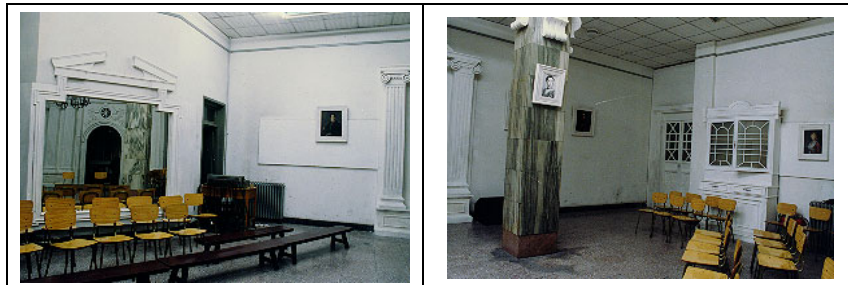


Abb. 11: Foyer des neues Schulgebäudes

Diese Inszenierung wurde als Experiment angesehen, wobei sich dieses Experiment in erster Linie auf den *Spielraum* (Bühnenbild: Xu Xiang) und weniger auf die *Spielweise* bezog. Dennoch lag beidem - der Auseinandersetzung mit dem Spielraum wie mit der Spielweise - m.E. die Auseinandersetzung mit spezifischen, romantisch-naturalistisch anmutenden Realismuskonzepten zugrunde - eine Auseinandersetzung, die schließlich doch mehr mit dem Eigenen als dem Fremden kooperierte. Der erste, dritte und vierte Akt wurde im Foyer des neuen Unterrichtsgebäudes gespielt, welches Xu Xiang mit neoklassizistischen Details ausgestattet hatte, um das Interieur des russischen Gutshauses anzudeuten. Gespielt wurde zu ebener Erde. Die Zuschauer postierte man auf Stühlen im Halbkreis um die Spielfläche.

Der zweite Akt hielt sich fast im detailbesseren Stil der Meininger<sup>176</sup> an die Textvorgabe, dass er *draußen* stattfindet. Auf dem begrünten Teil des Schulinnenhofes hatte man ein hölzernes Podest aufgebaut, welches einer überdachten Veranda vor einem russischen Landhaus glich. In der Pause nach dem 1.Akt begab sich das Publikum für die Dauer des 2.Aktes in die Sommernacht und sah sich fast wortwörtlich in die Szenerie der Tschechowschen Regieanweisung versetzt:

„*Ein Feld.* (Gegeben durch den angrenzenden, großflächigen Schulhof. A.B.) *Eine wind-schiefe, seit langem nicht mehr benutzte hölzerne Kapelle, ..., große Steine, anscheinend früher einmal als Grabplatten verwendet* (Die Gehwege sind wirklich gepflastert und eine grabsteinähnliche, durch die roten Garden während der Kulturrevolution malträtierte Gedenkbüste des ersten Rektors der Hochschule, Ouyang Yuqian, steht ganz in der Nähe. A.B.) *und eine alte Bank. ...Seitlich ragen dunkle Pappeln in die Höhe: Dort grenzt der Kirschgarten an.* (Tatsächlich befindet sich in der Nähe ein kleines Gewächshaus. Die Bäume auf dem Campus sind Pappeln. Bänke gibt es ebenfalls. A. B.) *Weiter hinten eine Reihe von Telegrafmasten; ganz fern am Horizont zeichnet sich undeutlich eine große Stadt ab, deren Silhouette nur bei sehr schönem,*

<sup>176</sup> Gemeint ist das Hoftheater Meiningen unter der Leitung des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen, welches 1831 eröffnet worden war. „Georg II. setzte den malerischen Historismus konsequent auf der Bühne durch. Seine Reformbestrebungen waren gekennzeichnet von möglicher historischer Treue, die Authentizität des Textes ebenso betreffend wie die bis ins Detail gehende Festlegung des Kostüms, der Dekoration und des Bühnenbilds, das zugunsten plastischer Entwürfe weitgehend auf gemalte Kulissen verzichtete.“ Vgl.: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensemble*. Reinbek bei Hamburg 1986. S.572

klaren Wetter deutlich zu erkennen ist.“<sup>177</sup> (Auch das, insbesondere wenn kein Smog ist, kann man dem Schulhofumfeld entnehmen.)

Obwohl es einen beträchtlichen Unterschied macht, ob man *drinnen*, fast kammerspielartig spielt oder *draußen*, änderte sich die Spielweise der Schauspielstudenten nicht. Für die folgenden Erörterungen aber viel interessanter ist eine Beobachtung während der Proben. Während der Proben zum 1. Akt galt mein Interesse zunehmend der Darstellerin der Gutsbesitzerin Ljubow Andrejewna Ranjewskaja, gespielt von der Studentin Li Mei (李梅). Die Rolle der Ranjewskaja wird laut Regieanweisungen durch ein schnelles, ins Groteske gesteigerte Wechselbad der Gefühle getrieben.<sup>178</sup>



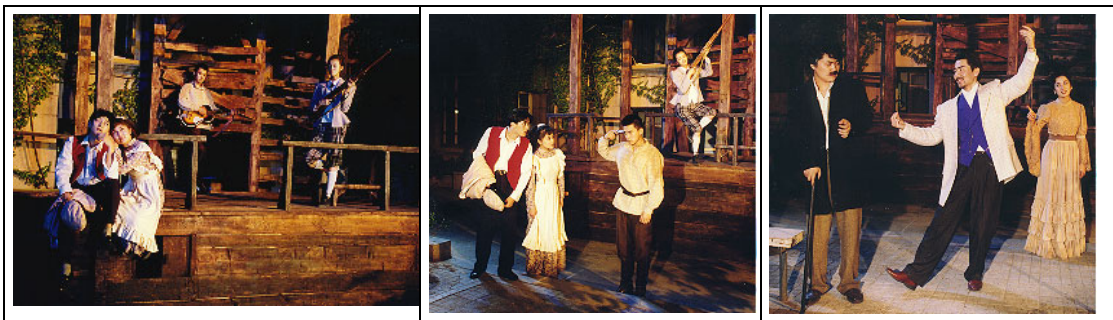
Abb. 12: Spielszenen des „Kirschgarten“ im Foyer der Hochschule 1994

Während der Probe hatte sich Li Mei immer mehr in den Winkel des Probenraumes zurückgezogen. Wenn sie mitproben sollte, wirkte sie fahrig und unkonzentriert. Sie war in Gedanken woanders. Irgendetwas schien sie sehr in Anspruch zu nehmen, etwas, woran sie

<sup>177</sup> Tschechow, Anton: *Der Kirschgarten*. Stuttgart 1994. S.28

<sup>178</sup> „Ljubow Andrejewna: (freudig, unter Tränen). Das Kinderzimmer! (...) Das Kinderzimmer, mein liebes, schönes Kinderzimmer... Als ich klein war, habe ich hier geschlafen... (weint) und nun bin ich wieder wie ein kleines Kind... (Küßt ihren Bruder, dann Warja, dann wieder ihren Bruder.) Auch Warja hat sich nicht verändert, sie sieht wie ein Nönnchen aus... und Dunjascha habe ich auch wiedererkannt... (Küßt Dunjascha.) (...) (lacht). Du bist immer noch dieselbe, Warja. (Zieht sie an sich und küßt sie.) Ich trinke nur meinen Kaffee, dann gehen wir alle. (Firs schiebt ihr ein Fußbänkchen unter die Füße.) Danke, mein Guter! Kaffee muss ich haben. Ich trinke ihn zu jeder Tages- und Nachtzeit. Danke schön, mein Alterchen! (Küßt Firs.) (...) Sitze ich hier wirklich? (Lacht.) Springen möchte ich, die Arme weit ausbreiten! (Bedeckt ihr Gesicht mit den Händen.) Und plötzlich schlafe ich ein! Gott weiß, ich liebe die Heimat, ich liebe sie zärtlich. Ich konnte während der Fahrt nicht aus dem Fenster sehen, immerzu musste ich weinen. (Unter Tränen.) (...) Ich kann nicht stillsitzen, nein, ich bin dazu nicht imstande... (Springt auf und geht sehr aufgeregt umher.) Diese Freude ertrage ich nicht... Lacht mich nicht aus, ich bin so töricht ... mein lieber Schrank... (Küßt den Schrank.) (erschrocken). Sie haben wohl den Verstand verloren! (...) (blickt durch das Fenster in den Garten). Oh, meine Kindheit, meine Reinheit! In diesem Kinderzimmer habe ich geschlafen, von hier aus sah ich in den Garten, und jeden Morgen erwachte mit mir das Glück, und der Garten war genau wie heute, nichts hat sich verändert! (Lacht vor Freude.) (...) Da seht nur, unsere verstorbene Mutter geht im Garten umher... im weißen Kleid... (Lacht vor Freude.) Dort ist sie... (...) Trofimow: Ljubow Andrejewna! (Ljubow Andrejewna sieht ihn erstaunt an.) (...) Petja Trofimow, früher Lehrer Ihres Sohnes Grischa... Habe ich mich denn so sehr verändert? (Ljubow Andrejewna umarmt ihn und weint still vor sich hin.) (...) Ljubow Andrejewna: Mein Grischa... mein Junge, Grischa... mein Sohn... (...) (weint leise weiter). Mein Junge ist gestorben, ertrunken... weshalb, wofür, mein Freund? (Ruhiger.) Drüben schläft Anja und ich rede so laut... mache Lärm. (...)“ (ebd. S.8ff.) Die ins Chinesische übersetzte Fassung der Theaterhochschule ist im Wesentlichen identisch mit der o.g. deutschen Übersetzung. Sie steht ebenfalls in Einklang mit der russischen Fassung von 1950, die in der Bibliothek der Hochschule ausgeliehen werden kann. Bei der chinesischen Übersetzung handelt es sich um einen Nachdruck (fanyin) der Theaterhochschule, wobei die Quelle des Nachdrucks nicht angegeben wurde. Vgl.: Qihefu (Tschechow): *Yingtaoyuan. si mu xiju*. (Zhongyang xiju xueyuan fanyin) Beijing 1994. 契诃夫: ” 櫻桃園. 四幕喜劇” (中央戏剧学院翻印) 北京 1994年. (Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Nachdruck der Zentralen Theaterhochschule Peking) sowie Cechov, A.P.: *Višnevyy sad*. Moskva 1950. А.П. Чехов: ”Вишневый Сад.” Москва 1950 (Der Kirschgarten.). Offenbar hat man sich in der chinesischen Übersetzung nicht der naturalistischen Regieanweisungen Stanislawskis bedient, der das Stück als erster inszenierte. So war es bei der ersten deutschen Bearbeitung (1916), an der auch Lion Feuchtwanger beteiligt war, der Fall gewesen. Poll, Hans-Walter: „Nachwort“. In: Tschechow, Anton: *Der Kirschgarten*. Stuttgart 1994. S.85f.

immer wieder dachte. Als sie eine Szene mit ihren „Theatertöchtern“ proben sollte, unterhielten die drei sich wie auf dem Schulhof mit Tschechow'schem Text.



**Abb. 13: Spielszenen „Kirschgarten“ im Hof der Theaterhochschule 1994**

Xu Xiaozhong fragte die Studentinnen, ob ihnen klar sei, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis und Altersunterschied sie sich befänden und dass das Konsequenzen in der Spielhaltung haben müsse. Es stellte sich heraus, dass der Großteil der Studenten gar nicht das ganze Stück gelesen hatte, sondern nur den jeweils eigenen Rollentext. Nach einem kleinen Eklat ging die Probe weiter. Li Mei zog sich wieder zurück und verkrampfte zunehmend in ihrer Körperhaltung. Sie saß auf einem Stuhl und konzentrierte sich auf etwas, das mir zunächst nicht ent-schlüsselbar war. Schließlich sollte die Szene geprobt werden, in der Trofimow auf die Gutsbesitzerin Ljubow Andrejewna Ranjewskaja trifft. Sie erkennt ihn nicht gleich, bis er schließlich sagt, dass er der Lehrer von Grischa gewesen sei. Ranjewskaja erinnert sich schmerzlich an den Tod ihres kleinen Sohnes und - wie so oft in der Regieanweisung vorgegeben - *weint*. Li Mei versuchte nun in der Rolle der schmerzlich von der Erinnerung getroffenen Mutter eine aus ihrer Sicht adäquate spielerische Umsetzung. Ihr Gesicht verzog sich, der ganze Körper verkrampfte sich noch mehr bis sie schließlich erfolglos zu *weinen* versuchte.

Der Regisseur unterbrach die Szene, weil er noch einmal von vorn beginnen wollte und wieder ereignete sich dasselbe 'Schauspiel'. Der Regisseur unterbrach wieder, um Korrekturen anzubringen und kritisierte dabei auch Li Mei (aber nicht wegen des Weinens). Diese, nun endlich einen Grund für tiefere Traurigkeit verspürend, zerfloß plötzlich vor Tränen. Sie steigerte sich immer mehr hinein und war weder durch die zu Hilfe eilenden Kommilitoninnen noch durch die anwesenden Lehrer zu beruhigen. Der Krampf machte sich in einem hysterisch anmutenden Weinanfall Luft. Sie musste von der Probe für diesen Tag befreit werden und wurde in Begleitung einiger Studentinnen hinaus begleitet. Ich war sprachlos. Ich schaute zum Regisseur hinüber, der aber relativ unbeeindruckt weiter probte. Ich fragte einige Studenten, ob Li Mei irgendwelche schwerwie-genden persönlichen Probleme hätte. Dies wurde verneint. Schließlich stellte sich heraus, dass Li Mei versucht hatte, „sich einzufühlen“. Mich hat diese Szene bzw. deren Deutung sehr lange beschäftigt. Meine Interpretation und die Paradoxie der Situation, in die Li Mei sich gebracht hatte, möchte ich näher ausführen, weil sie m.E. charakteristisch ist für die Probleme der chine-ischen Schauspielkunst im Sprechtheater.

Wenn man sich chinesische Theaterinszenierungen anschaut (traditionelle wie moderne), dann wird man feststellen, dass der Vorgang des WEINENS eine nicht zu unterschätzende dramaturgische und ästhetische Bedeutung hat. Ich möchte zunächst nicht auf das *Warum* des



Weinens, sondern auf das *Wie* des Weinens eingehen. Routinierte chinesische Sprechtheaterschauspieler, Frauen wie auch Männer, stellen den Vorgang des Weinens ohne sichtbare innere Beteiligung dar. Sie haben sich bestimmte *Techniken* entwickelt, mit denen sie es zustande bringen, fast auf Kommando echte Tränen zu vergießen.



**Abb. 14: Mitwirkende der „Kirschgarten“-Inszenierung. Peking 1994**

Dennoch hatte ich als Zuschauerin nie das Gefühl, dass sie tatsächlich tiefer in die inneren, psychischen Strukturen ihrer Rolle vorge-dungen waren. Die dahinterstehenden Motivationen wurden für mich zunächst nicht deutlich. Je mehr ich von diesen „Heulszenen“ sah, die oft genüßlich zu melodramatischen Exzessen aus-gespielt werden, desto größer wurde meine Abwehrhaltung gegen diese an Verlogenheit gren-zende Künstlichkeit. Verlogenheit? Was erweckte in mir den Eindruck des Unlauteren, von verlogener Oberflächlichkeit? War dies nicht analog den Beurteilungen, die Missionare und Wissenschaftler in bezug auf die Performancequalitäten der rituellen Höflichkeit unter Chinesen beschrieben hatten und als Opportunismus bewerteten? War dieser Vorgang des Weinens nicht eher vergleichbar mit der von Klageweibern inszenierten Show, die an Totenbetten von Fremden lamentieren? Kommt es da nicht auch darauf an, Trauer (und zwar Trauer an sich, die nicht in individuellem Zusammenhang mit der Darstellerin der Trauer zu verstehen ist) zu *zeigen*, statt sie zu *empfinden* bzw. als *empfunden* darzustellen? Die chinesischen Schauspieler setzten ihr Weinen wie eine Maske ein. Dieses hat weder mit *Verinnerlichung* noch mit *Ver-fremdung* zu tun. Warum steht es nicht in Beziehung zum Brecht’schen Verfremdungsbegriff? Weil der Schauspieler, der verfremdet, eine *Haltung* zu dem, was er zeigt, mit inszeniert. Er zeigt nicht nur das Weinen, sondern er *bewertet* es auch z.B. als tief empfundenes Weinen, als hysterisches Weinen, als gespieltes Weinen, als naives oder kalkuliertes Weinen. Er reflektiert den Gestus, den er einsetzt, ohne sich in die gezeigten Gefühle allzu sehr involvieren zu lassen. Dies tut ein chinesischer Schauspieler sowohl im chinesischen Sprechtheater als auch im tradi-tionellen Theater fast nie (ausgenommen in vorkommenden satirischen oder parodistischen Szenen des

Weinens, die ohne eine solche Distanz nicht auskommen würden). Wenn man sich mit chinesischen Schauspielern unterhält, warum sie eine solche Darstellungsweise in so ausgesuchtem Maße bevorzugen, dann erhält man eine überraschende Antwort. Man wolle die *Psyche* der gespielten Figur ausdrücken. Leider kämen sie von der stanislawskischen, psychologisierenden Darstellungsweise nicht los, die ihnen quasi als Staatstheaterdoktrin vermittelt worden sei. Ich habe mich daraufhin zunehmend dafür interessiert, was genau Chinesen tendenziell mit Psychologie meinen, denn es wurde mir nach langen Beobachtungen und Gesprächen klar, dass es sich nicht um die an autonomisierte Individuen gebundene Psychologie im westlichen Verständnis handelte, und dass es ebenfalls weniger mit *Stanislawskis Methode* als mit einer spezifisch chinesischen *Stanislawski-Rezeption* zu tun hatte. Diese Rezeption wiederum sucht ihre Vorläufer eben *nicht in westlichen* (Freud usw.) *Vorstellungen*, sondern in *traditionellen chinesischen* Darstellungsweisen der Psyche oder psychologischer Vorgänge. Die chinesischen Schauspieler produzieren nicht von innen nach außen, sondern von außen nach innen, wobei Innen und Außen nicht als dichotomische Trennung zu verstehen sind, sondern ebenfalls einem integrativen Verständnis entspringen. Ich konnte lange Zeit keine Worte für meine Beobachtungen finden, bis ich in einem Aufsatz des chinesischen Autors Zhang Qizhi auf den Begriff der „*moralischen Psychologie*“ stieß.

„Man muss die moralische Psychologie von Konfuzius studieren. Vor allem erklärte Konfuzius systematisch einige moralische Regeln (...) Seiner Meinung nach wird man gute Leistungen erzielen, wenn man sich gegenüber der Gesellschaft und seinen Mitmenschen tugendhaft verhält. Das ist die Eigenart der konfuzianischen praktischen Vernunft. (...) Er kritisierte Ritual und Musik der Frühlings- und Herbstperiode wegen ihrer reinen Formalität und ihres Mangels an realen Inhalten. Er meinte, Jade, Seide, Glocke und Trommel seien nichts anderes als eine leere Schale von Ritual und Musik. Er legte auf ihr inneres Wesen besonderen Wert. (...) Man kann sagen, dass Konfuzius der erste Philosoph in der chinesischen Geschichte ist, der die moralische Psychologie gefördert hat. ...Er tritt für Vereinigung und Harmonie der Form von Ritual und Musik mit Gedanken und Gefühl ein. *Das heißt, Ritual und Musik sind nur von Bedeutung, wenn sie entsprechende Gedanken und Gefühle ausdrücken.* Die konfuzianische moralische Psychologie über 'die zutreffende Verbindung von Farbenpracht mit Schlichtheit' dient auch heute noch als unser Thema. In westlichen Ländern beschäftigen sich einige Gelehrte mit der *Sozialpsychologie*. *Diese umfaßt die Inhalte der moralischen Psychologie.* Die moralische Psychologie ist eher ein klassisches Studienfach, nicht ein in den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entstandenes Studienfach. Konfuzius ist sein Gründer. In der heutigen Welt braucht man nicht nur das Moralgesetz zur Bewahrung der Menschenwürde und zur Förderung der Harmonie zwischen den Menschen, sondern *die moralische Psychologie bewirkt auch, dass Gedanken und Gefühle moralisiert und Moralpsyche verinnerlicht werden.* Auf diese Weise kann das Moralgesetz voller Lebenskraft sein und das anhaltend.“<sup>179</sup> (Hervorhebungen A. B.)

Die psychologischen Vorgänge werden über stilisierte oder formalisierte, „ritualisierte“ Bewegungsabläufe ausgedrückt. Sie können auf diese Weise nach einer bestimmten Stilgrammatik von innen nach außen befördert und gezeigt werden. Zu beachten ist dabei, dass die Formen gleichzeitig an konkrete inhaltliche Aussagen geknüpft sind, die wiederum in der Regel an moralische Implikationen gebunden sind. Über die moralischen Implikationen kann, unter Berufung auf die Einforderung eines bestimmten moralischen Verhaltens, *sozialer Protest* ausgedrückt werden. Die fahrende Sängerin Han E erwehrte sich z.B. folgendermaßen ihrer Haut:

---

<sup>179</sup> Zhang, Qizhi: „Das Gedankengut von Konfuzius und die gegenwärtige Welt“. In: Krieger/Trauzettel (Hg.) (1990) a.a.O. S.237f.

„Einmal, als die Sängerin Han E auf Wanderschaft zog, führte sie ihr Weg über Yongmen hinaus. Das Reisegeld war verbraucht, so dass sie sich, unterwegs für die Leute singend, den Lebensunterhalt verdiente. Ihr Gesang war sehr schön. Wenn sie in irgendeinem Haus ein Lied gesungen hatte und die Zuhörer nach zwei, drei Tagen wieder vorbeikamen, glaubten sie noch immer, ihren Gesang zu vernehmen. - Einmal, als sie in der Gastwirtschaft eines Dorfes Quartier bezog, beleidigten sie einige Saufbrüder. Aber sie weinte nicht, sondern sang aus voller Kehle ein trauriges Lied. Alle im Dorf - Männer, Frauen, Alte und Junge - hörten ihren Gesang, der sie zu Tränen rührte und Empörung gegen die Grobiane auslöste. Han E verließ die Gastwirtschaft. Die Leute im Dorf, die sie nicht fortlassen wollten, holten sie wieder zurück. Han E war von ihrer Begeisterung so bewegt, dass sie von Herzen fröhlich zu singen begann. Alle, die sie hörten, tanzten und sprangen ausgelassen und vergaßen die vorherige Traurigkeit.“<sup>180</sup>

Aber nicht nur fahrenden Sängern, sondern auch den immer zwischen den Mächtigen und dem einfachen Volk in der Klemme steckenden traditionellen Beamtengelehrten und späteren modernen chinesischen Intellektuellen, stand *der Weg des sozialen Protestes über Trauer oder Traurigkeit* offen. Den *Edlen* Konfuzius beschäftigte vor allem die rituelle Trauer, den Verstorbenen und Ahnen gegenüber, für deren Ausübung er eine ganze Reihe von Tips zu geben hat. Als sein Schüler Zai Wo eines Tages zu ihm sagte, dass zwar rituell drei Jahre der Trauer für die Eltern vorgegeben seien, aber ein Jahr es auch tun würde, denn „*wenn der Edle sich drei Jahr lang ritueller Zeremonien und feierlicher Gebräuche enthält, dann geraten sie in Gefahr. Wenn er sich drei Jahre lang der Musik enthält, dann ist sie unausweichlich dem Verfall preisgegeben.*“<sup>181</sup>, antwortete ihm der Meister:

„‘Gut essen und sich elegant kleiden, noch ehe die drei Jahre der Trauer vorüber sind - könnte deine Seele dabei Ruhe finden?’ Zai Wo bejahte. Dazu meinte der Meister: ‘Dem Edlen allerdings, wenn er in Trauer ist, bereiten erlesene Gerichte keinen Genuß, und wenn er Musik hört, erfreut sie ihn nicht; an behaglichem Wohnen findet er keinen Gefallen.’“<sup>182</sup>.

Für Konfuzius stand die rituelle Pflichterfüllung im Vordergrund. „*VII,10. Hatte der Meister an einem Tag geweint, so sang er am selben Tag nicht mehr.*“<sup>183</sup>

### **2.3.2 Die Spezifik chinesischer Romantik als Kategorie und Darstellungspraxis**

---

Ich möchte an dieser Stelle auf chinesische Überlegungen zu einer „Geschichte der geistigen Strömungen des modernen chinesischen Theaters“<sup>184</sup> eingehen, weil sich daran vielleicht das eigentümliche Verhältnis von Tradition und Adaption in bezug auf das moderne Theater in der VR China und den emotional-romantischen Gefühlsausdruck zeigen lässt. Als eine Grundlage dient o.g. Buch, welches mir geradezu beispielhaft die Lehrmeinung zusammenzufassen scheint, welche sich seit den 1898 beginnenden Reformbestrebungen (wuxubianfa 戊戌变法) noch in der Epoche des Kaiserreichs bis heute in der VR Republik China herausgebildet hat. In dieser Annahme bestärkt mich die vom Autor Sun Qingsheng verwandte, fast ausschließlich

---

<sup>180</sup> „Die Sängerin Han E“. In: *Was ist ein Glücksfall. Altchinesische Anekdoten und Gleichnisse*. Leipzig/Weimar 1978. S.13

<sup>181</sup> Konfuzius In: Moritz, Ralf (Hg.): *Konfuzius. Gespräche*. Leipzig 1982. S.129f.

<sup>182</sup> ebd. S.130

<sup>183</sup> ebd. S.69

<sup>184</sup> Sun, Qingsheng *Zhongguo xiandai xiju sichao shi*, Beijing 1994. S.6f 孙庆升: “中国现代戏剧思潮史” (Geschichte der geistigen Strömungen des modernen chinesischen Theaters)

chinesische Literatur (von fünf Übersetzungen abgesehen) zu diesem Thema, welches die wesentlichsten volksrepublikanischen Kompendien zur modernen chinesischen Theatergeschichte sowie relevante Beiträge aus Zeitschriften seit ca. 1916 beinhaltet. Sun Qingsheng ist der Meinung, dass es weltweit *drei Hauptströmungen* zu unterscheiden gilt, die das *Theater in der Neuzeit* beeinflusst hätten, wobei sein *Begriff des Welttheaters* auf den Westen (Europa, Nordamerika) und China bezogen ist. Er macht in seinem Buch folgende Ordnung der drei von ihm festgestellten geistigen Hauptströmungen auf, wobei jeder dieser Strömungen Subrichtungen zugeordnet sind. Die deutschen Leser werden bald feststellen, dass die Terminologien ähnlich erscheinen, aber doch mit ganz anderen Inhalten und zeitlichen Perioden verbunden sind, als z.B. in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte. Das ist ein Grund dafür, warum man mit chinesischen Kollegen trefflich am Thema vorbei diskutieren kann, wenn man zwar die gleichen Begriffe verwendet, sich aber über deren signifikant verschiedene Bedeutungszuweisung nicht bewusst ist/wird.

	<b>Romantik</b> <b>浪漫主义</b> <b>(langmanzhuyi)</b>	<b>Moderne</b> <b>现代主义</b> <b>(xiandaizhuyi)</b>	<b>Realismus</b> <b>现实主义</b> <b>(xianshizhuyi)</b>
<b>a)</b>	Ästhetizismus 唯美主义 (weimeizhuyi)	Neo-Romantik 新浪漫主义 (xin langmanzhuyi)	soziales Problemtheater 社会问题剧 (shehui wenti ju)
<b>b)</b>		Symbolismus 象征主义 (xiangzhengzhuyi)	Neo-Realismus/ Theater der Linken Liga 新写实主义/ 左翼戏剧 (xin xieshizhuyi)
<b>c)</b>		Expressionismus 表现主义 (niaoxianzhuyi)	Theater aus dem Leben/ psychologisch-realistisches Theater 生活戏剧/ 心理现实剧 (shenghuo xiju/ xinli xianshi ju)
<b>d)</b>		Futurismus 未来主义 (weilaizhuyi)	Nationales revolutionär-demokratisches Kampftheater und Sozialistischer Realismus 民族民主革命斗争中的戏剧 / 社会主义现实主义 (minzu minzhu geming douzheng zhong de xiju/ shehuizhuyi xianshizhuyi)

Es scheint mir notwendig, in relativer Kürze und daher auch Unvollständigkeit, auf den Begriff der Romantik und den des Ästhetizismus in seiner Bedeutung für China kurz einzugehen, so weit es mir verständlich wurde. Ich kann das nur an wenigen Publikationsbeispielen behandeln. Sicher gibt es verschiedene andere chinesische Meinungen zu diesem Thema. Aber was die kulturelle Prägung z.B. der Ausführungen Sun Qingshengs angeht, so sind sie doch in gewissem Sinne typisch für viele andere Einschätzungen chinesischer Vertreter der Theatergeschichte oder Theaterkunst im 20. Jahrhundert.

### **Romantik (langmanzhuyi)**

Nach Sun Qingsheng seien Vertreter der chinesischen Romantik vor allem aus der 4. Mai-Bewegung von 1919 hervorgegangen. Das träfe in besonderem Maße auf die „Gesellschaft des Schaffens“ (创造社, chuangzao she) und auf Autoren wie Tian Han (田汉, 1898-1968) und Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978) zu jener Zeit zu. Die Romantik sei eine der wesentlichsten Vorbilder für die 4. Mai-Bewegung gewesen, bei der man auch von einer „Revolution der

Gefühle“ und für die 1920er Jahre von einem „romantischen Zeitalter“ sprechen könne.<sup>185</sup> Bernd Eberstein machte auf die traditionellen Wurzeln solcher literarischer Gesellschaften aufmerksam:

„Diese Gesellschaften standen in einer langen Tradition ähnlicher literarischer und philosophischer Gruppierungen (wen she), die es in China seit der Han-Zeit gegeben hatte. Spätestens seit der Ming-Zeit hatten viele dieser Gruppen sogar einen ausgesprochen politischen Charakter, durch den auch ein großer Teil der in den 20er- und 30er-Jahren gebildeten literarischen Gesellschaften geprägt war. Die wichtigsten dieser Gruppen waren ‘Die Gesellschaft für literarische Forschungen’ (Wenxue yanjiu hui) und die ‘Gesellschaft Das Schaffen’ (Chuangzao she), beide 1921 gegründet.“<sup>186</sup>

Zheng Boqi (郑伯奇) gab 1935, als die „romantische Phase“ in China bereits vorbei war, drei Gründe an, warum die Gesellschaft ” Das Schaffen“ sich mit der Romantik - oder was darunter verstanden wurde - befaßte:

1. Die Mitglieder hätten alle längere Zeit im Ausland verbracht und kannten daher die Besonderheiten kapitalistischer Länder und sahen ausserdem besonders deutlich die kritische Situation des halbkolonialen Landes China. Das hätte ihr Widerstandsgefühl gestärkt.
2. Da sie so lange im Ausland lebten, hätten sie unter großem Heimweh gelitten (und wohl ihrer Traurigkeit Ausdruck verleihen müssen, A.B.) und
3. ihr langer Auslandsaufenthalt führte dazu, dass sie unweigerlich mit ausländischen Ideen konfrontiert und von diesen beeinflusst worden seien.<sup>187</sup>

Die ersten chinesischen Veröffentlichungen, die sich mit der westlichen Romantik beschäftigten, waren bereits vor der 4.-Mai-Bewegung 1919 erschienen. Dazu gehört Lu Xuns (鲁迅) Aufsatz von 1907 „Die kraftvolle Sprache in den Gedichten Marot’s“<sup>188</sup> (摩罗诗力说, Maluo shi li shuo), in dem er Dichter wie G.G.Byron (1788-1824) und P.B.Shelley (1792-1822) vorstellte. 1916 begrüßte Li Dazhao (李大钊) in seinem Aufsatz „Die Mission der Morgenlocken“ (晨钟之使命, Chenzhong zhi shiming) den romantischen Geist der jungen deutschen Romantiker. Im Gefolge der 4.Mai-Bewegung schließlich wurden Autoren wie Goethe, Schiller und Walt Whitman (1819-1892) übersetzt. Allerdings hielten sich diese Übersetzungen quantitativ in Grenzen im Vergleich zu Übersetzungen von Theaterstücken des Realismus. Im Zeitraum von 1908-1938 seien, nach Sun Qingsheng, von insgesamt 387 Stückübersetzungen nur 5 der Romantik zuzuordnen. Dazu zählt er z.B.: Schillers „Wilhelm Tell“ und „Die Räuber“, Victor Hugos „Hernani oder Kastilianische Ehre“, Byrons lyrisches Drama „Manfred“

---

<sup>185</sup> ebd. S.26

<sup>186</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.57

<sup>187</sup> Zitiert nach Sun, Qingsheng (1994) a.a.O. S.28

<sup>188</sup> Mit Marot ist wahrscheinlich der französische Renaissancedichter Clément Marot (1496-1544) gemeint. „Das Gesamtwerk ist repräsentativ für den geistig-kulturellen Charakter der frz. Frührenaissance, in der die neuen humanistischen Ideen mit nationalen Traditionen eine harmonische Einheit eingingen, ohne von gelehrten oder theoretisierenden Fragen belastet zu sein. Hieraus gewannen die Dichtungen M.s auch ihre Volkstümlichkeit, an die im 19.Jahrhundert die romantische Dichtung anknüpfte.“ in: Steiner, Gerhard/ Greiner-Mai, Herbert/ Lehmann, Wolfgang (Hrg.): *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller*. Bd.2. Leipzig 1981. S.387



und Goethes „Faust“<sup>189</sup> Aus westlicher Sicht mutet die Zusammenfassung dieser Werke unter dem Begriff „Romantik“ zumindest merkwürdig an. Aber Kategorien und Ordnungsprinzipien erhalten immer einen relativen Charakter, wenn man komparatistisch arbeitet. Man kann sich auf die universelle Gültigkeit von Begriffen nicht verlassen. Sie sind kontextgebunden. Mir scheint aber, dass es im Interesse der interkulturellen Kommunikation wäre, wenn man den chinesischen Begriff der Romantik als Untertext mit dem Begriff der Poesie versieht. In der Hauptsache scheint es nämlich darum zu gehen, neben idealischer Modellbildung, einen poetischen Anspruch an Kunst als ästhetische Kategorie zu stellen. Als Vertreter chinesischer Theaterautoren, die in ihrem Werk durch die Romantik beeinflusst worden seien, werden aufgezählt:

1. Tian Han's sogenannte *Stücke des romantischen Gefühlsausdrucks* (浪漫抒情剧, langman shuqing ju).<sup>190</sup>

Dazu gehören das Stück „Das Licht der Seele“ (灵光, ling guang); das vermutlich von Goethes „Faust“ beeinflusste Stück „Der weibliche Faust“ (女浮士德, nü fushide); das Stück „Heimweh“ (乡愁, xiangchou) und bekanntere Stücke wie „Rückkehr nach Süden“ (南归, nan gui) und „Tragödie am See“ (湖上的悲剧, hu shang de beiju).

„Die ergreifende und aufrüttelnde Wirkung der Stücke Tian Hans wird in zahlreichen Berichten geschildert. So soll nach der Aufführung seiner *Tragödie am See* (*Hu shang de beiju*, 1929), einer melodramatischen Liebesgeschichte mit unglücklichem Ausgang, in Kanton die Zahl der Selbstmorde unglücklich Verliebter sprunghaft in die Höhe geschneit sein.“<sup>191</sup>

Damit hatte Tian Hans Stück fast die Wirkung, die auch Goethes „Werther“ auslöste. Tian Han hat aber noch ein anderes Werk Goethes, das in engem Zusammenhang mit seinem Wissen und seinen Vorstellungen über Theater zusammenhing, wenigstens z.T. gekannt. Das war „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, auf dessen Anregung und Teil-Vorlage das bekannteste Straßentheaterstück (街头戏, jietouxi) des antijapanischen Widerstands entstand: „Leg deine Peitsche nieder“ (放下你的鞭子, fangxia ni de bianzi).<sup>192</sup> Dieses allerdings gehört wie das „Theater zum aktuellen Zeitgeschehen“ (时事剧, shishiju) zur chinesischen Kategorie des Nationalen revolutionär-demokratischen Kampftheaters.<sup>193</sup>

2. Guo Moruo's *Romantische Historienstücke* (浪漫史剧, langman shiju)

Dazu gehören Stücke wie „Göttinnen“ (女神, nüshen), „Kirschblüten“ (棠棣之花, tangdi zhi hua, engl.: „Twinflowers“<sup>194</sup>), „Qu Yuan“ (屈原), und „Das Tigersiegel“ (虎符, hufu)<sup>195</sup>. Viele

---

<sup>189</sup> Zheng, Boqi: *Zhongguo xin wenxue daxi xiaoshuo san ji. daoyan*. Shanghai 1935. 郑伯奇: „中国新文学大系小说三集·导言“ 上海1935年。(Einleitung, in: Haupttrichtungen der neuen chinesischen Literatur. Bd.3. zitiert nach: Sun, Qingsheng, (1994) a.a.O. S.26 ff.

<sup>190</sup> Sun, Qingsheng, (1994) a.a.O. S.38

<sup>191</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.123

<sup>192</sup> Vgl. Stückübersetzung im Anhang sowie: Kaulbach, Barbara M.: „Mignon auf der chinesischen Bühne“ in: Debon, Günter/ Hsia, Adrian (Hg.) *Goethe und China - China und Goethe*. Bern, Frankfurt/M., New York 1985. S.195

<sup>193</sup> Sun, Qingsheng, (1994) a.a.O. S.272ff.

<sup>194</sup> Übersetzung in: Guo, Moruo: *Selected works of Guo Moruo - Five historical plays*. Beijing 1994.

<sup>195</sup> Übersetzung ebd.

dieser Stücke zeichneten sich dadurch aus, dass sie lyrische Passagen oder Gedichte und Lieder enthielten bzw. gefühlvolle Monologe (抒情独白, shuqing dubai). Dies wird als ein Indiz für Romantik gesehen und in Verbindung mit der langen chinesischen Tradition von Liedern und Gedichten gebracht. Wie schwierig es mit der Zuordnung bestimmter chinesischer Werke zu bestimmten Einflüssen werden kann zeigt z.B., dass Sun Qingsheng o.g. Werk „Göttinnen“ romantischen Einflüssen zurechnet, während Bernd Eberstein seinerseits dieses Werk stark expressionistischen Vorstellungen Guo Moruo's zu jener Zeit zuschreibt.<sup>197</sup> Guo Moruo's Werk dieser Epoche ist nach Sun Qingsheng besonders beeinflusst gewesen durch „historischen Tragödien“ (历史悲剧, lishi beiju) von Goethe („Götz von Berlichingen“, „Egmont“) und Schiller („Kabale und Liebe“, „Die Räuber“, „Wilhelm Tell“, „Wallenstein“) <sup>198</sup>. Aber er übersetzte z.B. auch Goethes „Die Leiden des jungen Werther“.<sup>199</sup> und den „Faust“.

3. Bai Wei's (白微, 1894-1987) und Yang Sao's (杨骚, 1900-1957) *Lyrische Liebesdramen* (爱情诗剧, aiqing shiju)<sup>200</sup>
4. Wu Zuguang's (吴祖光, 1917- ) *Mythische Legenden-Dramen* (神话传说剧, shenhua chuanshuo ju)<sup>201</sup>

### 1a. Ästhetizismus (weimeizhuyi)

In bezug auf den *Ästhetizismus* (weimeizhuyi), einer Subkategorie der Romantik nach Sun Qingsheng, wird auf den „l'art pour l'art“(wei yishu er yishu)-Charakter dieser Richtung hingewiesen. Den größten Einfluß dieser Richtung übte auf das chinesische Theater Oscar Wilde mit seinem Stück „Salome“ aus. Tian Hans Übersetzung erschien im März 1921 in der Zeitschrift „Junges China“ (shao nian zhongguo), nachdem zuvor in den bekanntesten Zeitschriften der 4.-Mai-Bewegung, nämlich in der „Neuen Jugend“ (新青年, xin qingnian) und „Neue Welle“ (新潮, xin chao) bereits folgende Übersetzungen veröffentlicht worden waren: „Ein idealer Gatte“ (1915); „Eine florentinische Tragödie“(1916), „Lady Windermere's Fächer“ (1918). Begleitend dazu erschienen mehrere Aufsätze, die Oscar Wildes Werk vorstellten.<sup>202</sup> Wiederum war es die „Gesellschaft Das Schaffen“ (创作社, chuangzao she), die sich mit Wildes Ideen besonders anfreundete.<sup>203</sup>

Das traf insbesondere auf Tian Han zu, der 1929 mit seiner „Süd-China Gesellschaft“ (南国社, nanguoshe) durch die Aufführung dieser Stücke zu ihrer großen Popularität in Shanghai beitrug.<sup>204</sup> Die Schönheitsvorstellungen, der Genuss an einem bestimmten ästhetischen Ideal der „Salome“ mit einer gewissen masochistischen Tendenz drang bis in chinesische Stücktexte vor,

---

<sup>196</sup> Übersetzung ebd.

<sup>197</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.59f.

<sup>198</sup> Vgl.: Sun, Qingsheng (1994) a.a.O. S.45

<sup>199</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.59

<sup>200</sup> Vgl.: Sun, Qingsheng (1994) a.a.O. S.51 ff.

<sup>201</sup> ebd. S.58 ff.

<sup>202</sup> ebd. S.62, 67 f.

<sup>203</sup> ebd. S.70

<sup>204</sup> ebd. S.73

wurde sogar zu Formeln der Selbstdarstellung. Die Schriftstellerin Bai Wei lässt z.B. in ihrem Text „Besuch bei Wen“ (fang wen) eine der Figuren sagen:

„Ich liebe die Schönheit mehr als das Leben, lieber will ich sterben als ohne Hoffnung auf Schönheit zu sein.“ In dem Text „Lin Lin“ heißt es „...sterben im Kuß der zinnoberroten Lippen des Geliebten.“ Und in einem Liebesbrief an Yang Sao schrieb sie: „Ich werde mich nicht töten, aber ich könnte dich töten, dich nicht zu töten ist unmöglich. Ich bin Salome und ich bin noch grausamer als sie. Geliebtes Brüderchen! Geliebtes Brüderchen! Ich liebe dich...“<sup>205</sup>

Zur Rezeption der „Romantik“ ließe sich bedenken, dass sentimentale Emotionalität und ein gewisses melodramatisches Pathos durchaus in chinesische traditionelle Vorstellungen von Ästhetik, von Schönheit in der Kunst, ja sogar zu politisch-moralischem Kritikverhalten passen. Worauf chinesische Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts im westlichen Ausland reagierten ist m.E. etwas ihnen VERTRAUTES und nicht etwas ihnen FREMDES bzw. etwas Vertrautes in einer ihnen fremden Umgebung.

### 2.3.3 Romantik und sozialer Protest

---

Es sei darauf hingewiesen, dass das o.g. Stück „Qu Yuan“ von Guo Moruo sich auf den historischen Quan Yuan und die um ihn gesponnene Legende bezieht. Guo gehörte in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zweifellos zu den experimentellsten chinesischen Theaterautoren. Nach Li Zehou begann die im chinesischen Sinne *romantische Tradition* im alten China mit dem Werk „Begegnung mit dem Leid“ (lisao) von Qu Yuan (屈原, ca. 340 v.u.Z.- ca. 278 v.u.Z.).

„In der „Begegnung mit dem Leid“ werden zwei Bereiche zu einem organischen Ganzen verschmolzen: lebendige und farbige, ungezähmte und vieldeutige romantische Vorstellungen, die so nur in *urtümlichen Mythen* erscheinen, und eine mit *tiefverwurzeltem Wertgefühl* versehene, *leidenschaftliche* Persönlichkeit, die so nur im Augenblick des Erwachens der Vernunft auftreten kann. Damit wird die „Begegnung mit dem Leid“ für die chinesische Lyrik zum glanzvollen Ausgangspunkt und unvergleichlichen Vorbild. Im Verlauf von zweitausend Jahren konnte es vom künstlerischen Niveau her vielleicht nur der „Traum der Roten Kammer“ aus der Erzählliteratur mit ihr aufnehmen.“<sup>206</sup>

Es ist in diesem Fall nicht nur die *Dichtung* des Qu Yuan, die modellbildend war, sondern auch seine eigene *Geschichte*, die ein erhellendes Licht auf die soziale Stellung, einen spezifischen Künstlerethos und die gesellschaftliche Funktion von Künstlern im Widerstreit mit dem Gelehrten- und Beamtendasein in der chinesischen Gesellschaft wirft. Nach der überlieferten Legende gehörte Qu Yuan (屈原) zu den wichtigsten Familien der Aristokratie im Staate Chu. Er bekleidete einen hohen Posten am Königshof und war ein Vertrauter des Königs Huai Wang (Regierungszeit: 328 v.u.Z.-300 v.u.Z.) Es war die Zeit der *Streitenden Reiche*, in der sich mehrere kleinere Königtümer um die Vorherrschaft stritten. Durch Intrigen wurde Qu Yuan (屈原) bei seinem König in Misskredit gebracht, woraufhin er das Land verlassen musste. Durch das Schreiben von Gedichten drückte er seine Trauer aber auch seine Kritik an den herrschenden Verhältnissen aus. „Sein berühmtestes Werk ist Li Sao (Begegnung mit dem Leid, A.B.),

---

<sup>205</sup> ebd. S.79

<sup>206</sup> Li, Zehou: *Der Weg des Schönen - Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg, Basel, Wien 1992, S.118 ff.

in dem er politische Bilanz zog.<sup>207</sup> Der König seinerseits war in eine Falle geraten, nachdem er Qu Yuans Mahnungen vor Intrigen nicht ernst genommen hatte. Nach der Eroberung der Hauptstadt des Staates Chu, wurde der Königspalast und dessen Ahnentempel niedergebrannt.

„Als Qu Yuan davon erfuhr, war er so bestürzt, dass er mit einem großen Stein in den Armen in den Miluo-Fluß sprang. Dies geschah am 5. des 5. Monats (nach dem Mondkalender, A.B.) 278 v.u.Z.... Zu jener Zeit hielten Patrioten es für ihre Pflicht, aus moralischem Protest heraus Selbstmord zu begehen.“<sup>208</sup>

Diese Legende ist in volkstümliche Feste bzw. Opferriten eingegangen. Das Drachenbootfest<sup>209</sup>, das jedes Jahr am 5. Tag des 5. Monats stattfindet, verweist darauf. Aber Qu Yuan (屈原) ist durchaus auch zur identitätsstiftenden Metapher des rechtschaffenden, loyalen Künstlers und Beamtengelehrten in intellektuellen Kreisen geworden. Die Haltung moralischer Integrität wurde selbst Bestandteil der chinesischen Ästhetik. „Das Schöne bei Qu Yuan schließlich ist Symbol moralischer Integrität.“<sup>210</sup> Das historische Drama „Qu Yuan“ von Guo Moruo, welches ich bereits erwähnte, gehört zu einer solchen Ästhetikvorstellung. Es scheint so zu sein, dass der Patriotismus, der Heroismus, das Pathos des Märtyrers im chinesischen Theater (Darstellungsästhetik und Stückinhalte) neben einem formal stark melodramatischen, sentimental bedürfnis in vielen Fällen das Symbol politischen Widerstandes ist. Dies ist für den westlichen Beobachter oft schwer zu akzeptieren, da u.a. der Selbstmord als Tat eines gesellschaftlichen Märtyrers und des politischen Widerstands im Westen nicht so eng beieinander liegen, weil der Selbstmord viel zu sehr individualisiert betrachtet wird, nach dem Motto: wer sich umbringt ist selber Schuld. Vorwürfe wie Schwäche, Feigheit oder Verantwortungslosigkeit folgen dabei den mit geringer sozialer Intelligenz ausgestatteten Vertretern der westlichen Gesellschaft auf dem Fuße, die sich ihrer sozialen Brutalität selten bewußt werden. Sie erheben sich über solche Überlegungen mit dem Vorwurf des Unmoralischen an das Selbstmordopfer, welches sie zum Täter an der Beeinträchtigung ihres Wohlbefindens, und - in der heuchlerischen Variante - zur Beschmutzung des guten Namens des Opfers stempeln, wohlweislich den eigenen Schuldanteil

---

<sup>207</sup> Latsch Marie-Luise: *Der Mondkalender und fünf traditionelle Feste*. Beijing 1984. S.66

<sup>208</sup> ebd. S.66 f. Der Selbstmord als Form moralischen oder sozialen Protestes lässt sich in China bis in die Gegenwart verfolgen. Der Schriftsteller Lao She beging Selbstmord zu Beginn der Kulturrevolution. Aber auch viele Frauen, deren soziale Stellung ihnen den geringsten individuellen Spielraum in der Gesellschaft, vor allem in der dörflichen, gibt, wählen den Freitod. Dies ist ebenso eine Metapher für Patriotismus oder Kritik in vielen chinesischen Theaterstücken. Als Vertreter zahlreicher Beispiele sei hier aus älterer Zeit das Yuan-zaju „Herbst im Han-Palast“ (han gong qiu) von Ma Zhiyuan (1250-1321) genannt, aus neuerer Zeit Guo Moruo's (1892-1978) Stück „Kirschblüten“ (tandi zhi hua, engl. twinflowers, 1923) und aus der jüngeren Vergangenheit „Ödland und Mensch“ (huangyuan yu ren, 1989) von Li Longyun (geb.1948). In allen drei Stücken sind es Frauen, die aus patriotischen Gründen oder als Verzweiflungstat oder aus beiden Anlässen aus dem Leben gehen. Und nicht zuletzt hat auch Jiang Qing, letzte Ehefrau von Mao Zedong und mitschuldig an den Exzessen der Kulturrevolution nach der Umwandlung ihrer Todesstrafe in lebenslange Haft Selbstmord begangen. Vgl.: Forke, Alfred: *Herbst im Han-Palast* in: *Chinesische Dramen der Yüan-Dynastie*. Wiesbaden 1978. S.60-108. Kotzenberg, Heike: „Das Motiv der Hunnenbraut Wang Chao-chün in der Dichtung und Malerei Chinas“ in: Ptak, Roderich/ Englert, Sigfried (Hg.), *Ganz allmählich - Aufsätze zur ostasiatischen Literatur insbesondere zur chinesischen Lyrik*, Heidelberg 1986. S.109-119. Guo, Moruo: „Twinflowers“ in: Guo, Moruo: *Selected Works of Guo Moruo - Five historical plays*. () a.a.O. S.1-86. Li, Longyu: „Ödland und Mensch“ in: Fessen-Henjes, Irmtraud (Hg.) *‘Das Nirwana des Hundemanns’ und andere chinesische Stücke*. Berlin 1993. S.131-232. Vittinghoff, Natascha *Geschichte der Partei entwunden - Eine semiotische Analyse des Dramas ‘Jiang Qing und ihre Ehemänner’ (1991) von Sha Yexin*. Dortmund 1995.

<sup>209</sup> Die Ursprünge des Drachenbootfestes oder auch Mittsommerfestes sind vielgestaltet. Eine Facette ist jedoch die Geschichte von Qu Yuan. Vgl. dazu: Latsch(1984) a.a.O. S.62 ff. und Liu, Xiangying: *Minjian jieri*. Anyang 1997. S.142 ff. 刘乡英: „民间节日“ 安阳市1997年 (Volksfeste)

<sup>210</sup> Pohl, Karl-Heinz: „Einführung“ in: Li, Zehou (1992) a.a.O. S.14

an der Verzweiflung eines Mitmenschen ignorierend. Am besten ignoriert und beschwichtigt man überhaupt dieses Problem, denn „Über solche Dinge spricht man nicht!“ und „Man soll die Toten ruhen lassen.“ Weder die bewußte Entscheidung zum Freitod - und dafür kann es gute Gründe geben - noch die Verzeiflungstat werden als Menschenrecht zugebilligt. Die Chinesen haben zu diesem Problem ein anderes Verhältnis, wie zum Tod überhaupt. Sie interessiert nicht in erster Linie der individuelle Leidensweg oder womöglich ein individuelles Versagen, sondern das Fatale zum sozialen Protest. Selbstmord kann juristisch geahndet werden. Ich sah in einem TV-Bericht im November 1998 im chinesischen Fernsehen, dass zwei Brüder zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden, weil sie sich nicht um ihre alte Mutter gekümmert hatten, die daraufhin Selbstmord beging. Neben solchen Überlegungen aber gehört es zu den Zuschaueransprüchen im chinesischen Theater, das man *weinen können muss*, dass man seiner Emotionalität freien Lauf lassen kann, um schließlich mit einem versöhnenden Schluss nach Hause entlassen werden zu können. In der Kritik der unendlichen Floskelhaftigkeit des Leidens in der chinesischen Literatur forderte Hu Shi (1891-1962) bereits 1916 „Stöhne nicht, wenn du nicht krank bist.“<sup>211</sup>

Zu einer „Flut der Romantik“, wie Li Zehou es nennt, kam es im 16. und 17. Jahrhundert in China. Wesentlich dafür war die Herausbildung einer städtischen Kultur, deren Träger - Kaufleute, Grundbesitzer, städtische Bürger - eine im Keim kapitalistische Klassenschichtung bildeten. Es kam zu einer für das spätere 20. Jahrhundert so wichtigen Dominantenverschiebung in der Hierarchie der Künste. Die Dichtkunst wurde zugunsten von Romanen und dem Theater zunehmend an den Rand gedrängt. Statt in der elitären Gelehrtensprache wurde nun immer öfter in Umgangssprache geschrieben. Der Kreis des Publikums vervielfachte sich. Der Realismusgehalt und -anspruch der künstlerischen Produktion wuchs und neue, dem Konfuzianismus unmögliche Themen wurden behandelt. Themen, die so wichtig werden sollten in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts.

„Im Zuge eines beispiellosen Wachstums der Handelswirtschaft und eines aufblühenden städtischen Lebens gewann das Thema geschlechtlicher Liebe immer mehr gesellschaftliche Relevanz und Gehalt. Der freiwilligen, gleichberechtigten und gegenseitigen Liebe zwischen Mann und Frau kam letztlich die Bedeutung zu, dass sie den traditionellen Verhaltenskodex durchbrach...“<sup>212</sup>

Das Theater erlebte eine Aufwertung im Ensemble der Künste und sehr komplexe Musiktheaterstile wie *kunqu* und Peking-Oper (*jingju*) konnten im Verlauf der Ming- und Qing-Dynastie entstehen. Neben dem Roman und dem Theater war es der massenhaft zu produzierende Holzschnitt, der das städtische und bürgerliche Leben zu gestalten vermochte, indem es als Illustrationsmittel für die beiden erstgenannten Künste diente.

„Der große gesellschaftliche Wandel, der ab Mitte der Ming-Dynastie einsetzte, spiegelte sich auch im Bereich der traditionellen Kunst und Literatur als geistige Gegenströmung wider. Wenn die zuvor dargestellten, zur städtischen Kunst und Literatur gehörenden Romane und Holzschnitte einen alltäglichen, schlichten Realismus zum Ausdruck brachten, so erschien in der traditionellen

---

<sup>211</sup> Hu Shi gehört zu den wichtigsten Wegbereitern der modernen chinesischen Literatur. 1916 stellte er 8 Regeln auf, die seine Kritik an der bis dahin gültigen Praxis ebenso ausdrückten, wie seine Forderungen an eine neue, in Umgangssprache (*baihua*) statt in der klassischen Gelehrtensprache (*wenyan*, *guwen*). Bei der von mir zitierten Regel handelt es sich um die sechste Regel. Vgl.: Hu, Shi: *Autobiographie mit Vierzig*. Dortmund 1998. S.149

<sup>212</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.351

Kunst und Literatur hingegen eine im wesentlichen gegen Pseudo-Klassizismus aufbegehrende romantische Strömung, wobei der Realismus der Unterschicht und die Romantik der Oberschicht einander durchdrangen und ergänzten. Li Zhi war die zentrale Persönlichkeit dieser romantischen Strömung. ...Er lehnte Konfuzius und Menzius ab, lehrte vom 'kindlichen Herzen', vertrat lautstark unorthodoxe Ansichten und deckte die Schwächen des Neokonfuzianismus auf. ...Li Zhi verlangte, dass die Menschen die Wahrheit sagten. Er lehnte jegliche Heuchelei und Geziertheit ab und befürwortete, dass man auch über Eigenutz reden solle: 'Der Gedanke an das eigene Wohl ist das Herz des Menschen.' Seine Theorie vom 'kindlichen' und 'wahren Herzen' (zhenxin) - als Basis und Methode jeglichen künstlerischen Schaffens - ebnete den Weg für die Umwandlung der ursprünglich aus dem alltäglichen Leben hervorgegangenen städtischen in eine auf der Befreiung der individuellen Persönlichkeit basierende romantische Kunst und Literatur.<sup>213</sup>

Li Zhi favorisierte nach Li Zehou Erzählungen und Musikdramen, die auf den Marktplätzen vorgetragen wurden und stellte sie in eine Reihe mit den kanonischen Schriften des Konfuzianismus und der orthodoxen Literatur, wendet sich also gegen die hierarchische Elitenbildung in den Künsten. Das impliziert eine gesellschaftliche Kritik und hat somit auch eine politische Facette. Er kritisierte die gängige Praxis der bloßen Nachahmung vorgegebener klassischer Modelle. Mit den städtischen Entwicklungen seit der Ming-Dynastie kündigt sich ein Paradigmenwechsel an, der im 20. Jahrhundert seine konsequente Erweiterung und Fortführung erfuhr. Ich weiß nicht, wie Li Zehou diesen Abschnitt der chinesischen Geschichte ohne seine Lektüre von Marx' „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ eingeschätzt hätte.<sup>214</sup> Das betrifft insbesondere die Geschichte der Individuation, die zumindest im Westen eng gekoppelt ist an den Fortschrittsbegriff und dessen Kritik. Da Li das westliche Fortschrittsmodell kritiklos übernimmt, strukturiert dieses Modell natürlich auch seine Interpretationen, die mir gerade in bezug auf das Individualitätsproblem in China schwierig erscheinen. In den chinesischen Diskussionen der 1950er Jahre wurde deutlich, welcher Natur die angestrebte (und m.E. bereits praktizierte) Romantik war:

„Es gibt keine Romantik im Sinne der subjektiven Aufnahme und Verarbeitung der Realität, des individuellen Aufbegehrens oder gar der Weltflucht, sondern nur in dem Sinne der Darstellung gesellschaftlicher Ideale, in dem Sinne der Verarbeitung des realen Stoffes zu einer typischen Parabel.“<sup>215</sup>

Unter anderem aus diesem Grund ist es kompliziert, Analogien zwischen chinesischer und westlicher (im weitesten Sinne) Romantik zu ziehen. Die Oberflächen ähneln sich punktuell, aber die ihnen zugrunde liegenden Strukturen machen einen Vergleich - wenigstens für mich - unmöglich. Für die chinesische Kulturgeschichte lässt sich eine eigene romantische Tradition<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> ebd. S.359ff.

<sup>214</sup> Karl-Heinz Pohl geht in seiner Einführung von Li Zehous Buch ausführlich darauf ein, wie Li Zehou sich durch Marx'sche Kategorien inspirieren ließ, diesen aber dann eine ganz eigene „sinisierte“, eben chinesische Deutung und Anwendung widerfahren läßt. „Wenn Li Zehou 'Einheit von Natur und Mensch' als chinesische Ausformung der Marxschen 'Vermenschlichung der Natur' und 'Natürlichkeit des Menschen' anbietet, so ist dies mehr als eine einfache Entsprechung, denn Li geht zwar von Marx aus, doch kehrt er zurück zu traditionellen chinesischen Philosophemen. Man könnte von einer Auflösung Marxschen Denkens in chinesischen Strukturen sprechen: Die spekulative Anthropologie von Marx wird in 'praktisch-rationaler' Weise - für Li ein Wesenzug konfuzianischen Denkens - adaptiert und sinisiert.“ In: Li, Zehou (1992) a.a.O. S.16

<sup>215</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.312

<sup>216</sup> Zur Zeit der Kampagne des *Großen Sprungs nach vorn* (Ende der 1950 Jahre), als die Chinesen auf Distanz zu ihren sowjetischen Klassenbrüdern gingen, wurde aus eher nationalistischen Gründen, die eigene Entwicklung in den Vordergrund gestellt „Daher wurde auch stets besonders darauf hingewiesen, dass die Verbindung von Realismus und Romantik ein altes Schaffensprinzip der chinesischen Kunst sei. Als Beispiele wurden die Dichter Qu Yuan (343-277 v.Chr.) und Li Bo (705-762) sowie der Dramatiker Guan Hanqing genannt.“ Eberstein (1983) a.a.O. S.311

feststellen, die angefangen von der Zeit der Streitenden Reiche und Qu Yuan, über die urbanen, quasi bürgerlichen Romantikströmungen der Ming- und Qing-Dynastie in die Rezeption der westlichen Romantik durch die o.g. Vertreter der 4.-Mai-Bewegung führt und m.E. schließlich im maoistischen Modell der Verbindung von „revolutionären Romantik“ mit „revolutionärem Realismus“ aufgehoben wird.

„Theoretisch wurde das Problem des Verhältnisses zwischen Darstellung der historischen Realität und der erzieherischen Aufgabe des Theaters formuliert als einer Verbindung von revolutionärem Realismus (geming xianshizhuyi) und revolutionärer Romantik (geming langmanzhuyi); manchmal auch als eine Vereinigung von historischer Wahrheit (lishi zhenshi) und künstlerischer Wahrheit (yishu zhenshi) bezeichnet. Guo Moruo wies in einer Diskussion dieser beiden Begriffe darauf hin, dass beide Strömungen, Romantik und Realismus, gleichzeitig nach der 4.Mai-Bewegung 1919 nach China gekommen seien und von Anfang an einen fortschrittlichen Inhalt gehabt hätten: ‘Die chinesische Romantik hat nicht den revolutionären Charakter verloren und hat schon früh sehr klare Ideale aufgenommen; der chinesische Realismus ist nicht durch den Einfluß der westlichen Dekadenz angesteckt worden, sondern hat schon früh einen revolutionären Geist gehabt.’<sup>217</sup>

In der Diskussion um das Problem historischer Dramen in den 1950er Jahren, wurde der Romantik eine formale, gestalterische und dem Realismus eine inhaltliche Funktion zugewiesen.<sup>218</sup> Da das Problem des revolutionären Realismus (革命现实主义, geming xianshizhuyi) und der revolutionären Romantik (革命浪漫主义, geming langmanzhuyi) vom Ordnungsprinzip her auf chinesischer Seite und auch durch Sun Qingsheng der Linie des Realismus zugeordnet wird, werde ich es diesbezüglich dabei bewenden lassen.

#### **2.3.4 Regieanweisungen und die Tradition des Epischen. ZEIGEN von Gefühlen**

---

An dieser Stelle soll darauf verwiesen werden, dass *der Vorgang des Weinens* sozial, in bezug auf ein soziales, und nicht primär individuelles Verhältnis einzuordnen ist. Deshalb wird man auch bei näherer Betrachtung solcher Szenen in chinesischen Inszenierungen feststellen, dass sie, von individuellen Detailausschmückungen abgesehen, immer nach einem ähnlichen Muster ablaufen. Die moralischen Implikationen aber haben auch eine ästhetische Dimension, denn der Schönheitsbegriff ist mit dem Tugendbegriff eng verknüpft. Auch darauf wird noch eingegangen werden. Im Unterschied zu den traditionellen chinesischen Theaterformen, wo der *Vorgang des Weinens* in verschiedensten festgelegten Formen nach bestimmten Konventionen dargestellt wird, *ohne* dass echte Tränen vergossen werden (was in Anbetracht der Schminke masken auch nur hinderlich wäre), werden *die echten Tränen* - auch als Ausdruck hoher Darstellungskunst - im chinesischen Sprechtheater quasi als *Requisiten* eingesetzt. Dadurch wird in diesem neuen Theatermedium auf spezifische Weise ein neuer Formenkanon etabliert, der seine Vorläufer nicht bei psychologisierenden Einfühlungsstrategien westlicher Art hat, sondern in der genuinen, konventionalisierten Ästhetik der eigenen Theatertradition. Unter diesem Aspekt bekommt die ausgiebige Tschechow-Rezeption in der Geschichte des chinesischen Sprechtheaters für mich eine neue Facette. *Hypothetisch* würde ich annehmen, - und dies kann an dieser Stelle nicht ausführlich erörtert werden - dass die Tschechow-Rezeption in China

---

<sup>217</sup> ebd. S.309 f.

<sup>218</sup> ebd. S.312

nicht in erster Linie wegen der *Differenzen* zum chinesischen Theater (insbesondere westliches Realismuskonzept und Stanislawskische Schauspielmethode) so erfolgreich ist, sondern wegen der (scheinbaren) *Übereinstimmungen* und daher *Vertrautheit*. H.W. Poll machte auf eine Besonderheit der dramaturgischen Struktur Tschechow'scher Stücke aufmerksam:

„Auch bei den Stoffen für die Theaterstücke handelt es sich eigentlich um *Kurzgeschichten*, denen Tschechow eine szenische Darstellung gibt, so, dass *alle Beteiligten sich für kurze Zeit verselbständigen, ohne aber wirklich handelnde Personen zu werden. Es geht Tschechow eher um die Schilderung von Zuständen, um die Verdichtung von Stimmungen, die sich aus ihnen ergeben, als um die Verknüpfung von Handlungen.* So ist auch der 'Kirschgarten' handlungsarm.“<sup>219</sup>

Der epische Charakter, auch ohne dass ein Erzähler eingeführt würde, ist ein kennzeichnendes Charakteristikum chinesischer Theaterstücke, traditioneller wie moderner. Der Erzähler ist auf verschiedene Weise anwesend. Entweder, er wird zu einer Funktion der auftretenden Figuren, wie es z. B. bei der Vorstellung von Name, Ort, Zeit mitten im Aufführungsablauf oder im schriftlich fixierten Text geschieht. Einige Beispiele:

### 13. Jahrhundert

„(Mao Yen-shou tritt auf und rezitiert:) Mao Yen-shou: Mit großen Goldklumpen gern ich spiele, vor Blutgesetzen nicht Angst ich fühle. Wenn ich nur Geld im Leben habe, mag man verfluchen mich im Grabe. Ich, Mao Yen-shou habe vom großen Han-Kaiser den Befehl erhalten, im Reiche umerherzureisen und Jungfrauen für den Palast auszuwählen. (...) Neulich gelangte ich nach Tse-kuei hsien in Ch'engtu und wählte ein junges Mädchen aus, die Tochter des Wang Chang, Wang Ch'iang mit Namen und mit dem Beinamen Chao-chün.“<sup>220</sup>

Oder:

„Vor dem Tore des Klosters Pu-Djo. Der Mönch Fa-Tzung tritt auf und sagt Ich bin der Mönch Fa-Tzung, ein Schüler des Abtes dieses Klosters. Der Abt ist zu beten in die Stadt gegangen; er hat mich hier zurückgelassen, damit ich ihn vertrete, wenn Besucher kommen. Nach seiner Rückkehr soll ich ihm über alles Bericht erstatten. Ich stehe an der Pforte und schaue aus nach Pilgern.“<sup>221</sup>

Eine andere Anwesenheitsmöglichkeit des Erzählers vor allem in chinesischen Sprechtheatertexten sind die z.T. überschwenglich ausgemalten *Stimmungsbilder umfangreicher Regieanweisungen*.

### Zu Beginn des 20. Jahrhunderts

In der Frühphase des chinesischen Sprechtheaters zeichneten sich, nach chinesischer Ansicht, die Theaterraufführungen durch vier Besonderheiten im Vergleich zum westlichen Pendant aus:

„1. Es gab ein *Theater vor dem Vorhang* (幕外戏, muwaixi). *Theater vor dem Vorhang* war auf die Zeit des Szenenwechsels zwischen den Akten gerichtet. Um den Ablauf der Aufführung zusammenzuhalten und die Zuschauer an ihrem Platz festzuhalten wurden kleine Intermezzi (zur eigentlichen Aufführung) hinzugefügt. Zum Beispiel hatte das Stück „Es lebe der Republikanismus“ (共和万岁, gonghe wansui) zwanzig Akte. Davon gehörten der erste, dritte, fünfte, siebente, achte, zehnte und zwölfte zum eigentlichen Stück und der zweite, vierte, sechste, neunte und elfte zum *Theater vor dem Vorhang*. Weder im westlichen noch im japanischen Neuen Theater gab es das, denn dies wurde dem traditionellen chinesischen Theater nachgeahmt.

---

<sup>219</sup> Poll (1984) a.a.O. S.79

<sup>220</sup> Ma, Chih-yüan (Zhiyuan): *Herbst im Han-Palast*. In: Forke (1978) a.a.O. S.66. Ma Zhiyuan (马致远) lebte ca. 1260-1321.

<sup>221</sup> Wang, Sche-Fu/ Guan, Han-Tsching: *Das Westzimmer. Ein chinesisches Singspiel aus dem dreizehnten Jahrhundert*. (Übersetzung: Vincenz Hundhausen) Peking, Leipzig 1926. S.21



2. In der Aufführung wurden Ansprachen gehalten (讲言, jiang yan). Obwohl es zwischen dem westlichen Sprechtheater und dem traditionellen chinesischen Theater sehr viele Unterschiede gibt, ist ihnen doch ohne vorherige Übereinkunft eines gemeinsam. Die Schauspieler auf der Bühne drücken die Identität/den Status (身分, shenfen) der Figuren des Stücks mittels Dialog und Darstellung/Schauspiel aus. Es ist nicht gestattet, plötzliche Ansprachen zu halten. Die „Frühlingssonnengesellschaft“ (春阳社, chunyang she) und die „Evolutionstruppe“ (金花团, jinhua tuan) aber wurden zur Zeit der Xinhai-Revolution (辛亥革命 1911 A.B.) gegründet. Sie hielten Reden inmitten von Theateraufführungen für die beste Propagandamethode. Die Arbeitsweise, Reden mit Stückinhalten zu vermischen, lernten sie vom japanischen Neuen Theater. Das Stück „Rotes Blut wertvoll wie Gold“ (黄金赤血, huangjin chixue) steht stellvertretend dafür. Im 8. Akt wurde schriftlich angewiesen: *Gruppenleiter: Heute möchte ich zunächst Herrn Diao Mei bitten, seinen Auftritt zu verschieben und die Aufführung später fortzuführen. Wer ist damit einverstanden? (er sieht den zustimmenden Beifall der Zuschauer. (Frau Mei und Xiao Mei hören zu und richten ihre Blicke auf die Bühne. (Die Aufführung beginnt. Shou Er tritt auf und spielt ein trauriges Stück. Man sieht die Zuschauer weinend Geld zuwerfen. Frau Mei und Xiao Mei schauen dem tragischen Ereignis zu, dann werfen sie den Korb voller Blumen hinter sich, betreten die Bühne, wo alle einander weinend in den Armen liegen. (Dann tritt Diao Mei auf.)* Diese Reden konnten gehalten werden, weil die Schauspieler das Thema des Plots kurzfristig entwickelten, die Stücke lieferten selten festgelegte Bühnentexte. Damals war die revolutionäre Begeisterung der Massen sehr groß. Sie wollten revolutionäre Argumente erfahren und deshalb hatte das Publikum nichts gegen Reden. Nach dem Niedergang der Revolution, gefielen dem Publikum die Ansprachen nicht mehr und die Form der „Reden auf der Bühne“ (上场演说, shangchang yanshuo) verschwand nach und nach.

3. Es wurde bei Tageslicht gespielt und nicht auf verdunkelter Bühne. Die Geschichten hatten einen Anfang und ein Ende. Die Stücke hatte verhältnismäßig viele Akte. Normalerweise betrug die Anzahl der Akte mehr als zehn, aber manche hatten auch mehr als zweiundzwanzig.

4. Verwendet wurde eine Sprache mit starkem Lokalkolorit. Die Hauptrollen sprachen normalerweise Hochchinesisch. Aber die Clowns/Narren (丑, chou) und die Jungen Frauen (小旦, xiao dan) sprachen im Suzhou- oder Shanghai-Dialekt. Es gab auch Stücke, die vollständig im Dialekt geschrieben wurden.“<sup>222</sup>.

## 1942

„The sun ist sinking in the west and the clouds in the sky changing colour, when Chan Juan runs hurriedly out of the city gate and looks about her. She meets an old woman coming across the bridge, about to enter the city.“<sup>223</sup>

## 1957

Ein interessantes Beispiel ist auch Lao Shes (老舍, 1899-1966) „Teehaus“ (茶馆, chaguan 1957), weil es zu einer Doppelung des Erzähleraspekts kommt. Zum einen setzt er einen an traditionellen Geschichtenerzählstilen orientierten Geschichtenerzähler in Gestalt der Figur *Dummkopf Yang* ein, der im bekannten Stil des *kuaibanxi*<sup>224</sup> (快板戏) zwischen den Szenen auftritt. Lao She begründet das folgendermaßen:

„Da die Schauspieler für Kostümwechsel und Schminke zwischen den Akten einige Zeit brauchen, lasse ich einen Künstler mit einer Bambusklapper auftreten, der improvisierte Knüttelverse vorträgt und gleichzeitig als eine dramatis personae zu betrachten ist. So langweilen sich die

<sup>222</sup> Wang, Weimin (Hg.): *Zhongguo zaoqi huaju xuan*. Beijing 1989. S.3 f. 王卫民: „中国早期话剧选“ 北京 1989年 (Sammlung früher chinesischer Stücke des Sprechtheaters)

<sup>223</sup> Guo, Moruo: *Qu Yuan*. (1942) In: Guo, Moruo: *Five Historical Plays*. Beijing 1984. S.150

<sup>224</sup> Das ist ein bekannter Stil des Geschichtenerzählens. Dabei werden zu einem schnellen mit Bambusklappen erzeugten Rhythmus Geschichten erzählt. *kuai* (快) heißt schnell. *ban* (板) bezeichnet das Klapperinstrument und *xi* (戏) bedeutet im weitesten Sinne spielen.

Zuschauer nicht während der Pausen, und sie erfahren einiges über den Hintergrund des Stückes.<sup>225</sup>

Die Texte des Geschichtenerzählers sind natürlich nicht improvisiert, sondern durch den Autor vorgegeben. Auch ist dieser Erzähler nicht im eigentlichen Sinne eine *dramatis personae*, weil seine An- oder Abwesenheit innerhalb des Stückablaufs völlig unerheblich ist. Er ist als dramaturgischer Lückenfüller, wie oben beschrieben, angelegt. Seine Kommentare haben eine zusammenfassende und didaktische Funktion. Im übrigen greift Lao She hier auf eine Technik aus den Anfangszeiten des chinesischen Sprechtheaters zurück. Da es im traditionellen Theater keine Akteinteilung und keine Szenenwechsel gab, die Bühnenumbauten nötig gemacht hätten, war das chinesische Publikum an solche Unterbrechungen nicht gewöhnt und verließ das Theater in der Annahme, das Stück sei schon vorbei. Interessanterweise gibt sich Lao She aber mit diesem „Lückenfüller“ nicht zufrieden. Er dehnt den beschreibenden und erzählenden Aspekt - er ist ja hauptsächlich Romanschriftsteller gewesen und in dieser Eigenschaft ein großer Erzähler - auf die höchst *umfangreichen, Stimmungen produzierenden Beschreibungen in den „Regieanweisungen“* aus, die zum Teil Informationen enthalten, die für den Zuschauer interessant sein könnten. Jedoch gibt es im Verlauf der Handlung, die dem Zuschauer vorgeführt wird, keinen Bezug dazu. Würde man diese Texte einlesen oder *erzählen* lassen, hätte man eine klassische Geschichtenerzählerkonstellation. Manche dieser Anweisungstexte sind länger als eine Seite und *szenisch* kaum umsetzbar. Das trifft auch für das folgende Beispiel zu.

## 1989

Ins absolute Extrem getrieben hat diesen erzählerischen Aspekt in den *Regieanweisungen*, der sich m.E. unschwer auf die noch heute große Lebendigkeit oral geprägter Erzählstile zurückführen läßt, der Autor Li Longyun (geb. 1948) in seinem Sprechtheaterstück „Ödland und Mensch“ ( 荒原与人, huangyuan yu ren):

„Wenn der Mond aufsteigt, taucht er das ganze Ödland des Luomahu in weiches Licht. Die silberweiße Birkenrinde des auf Kufen stehenden Wohnhauses (Kufenhaus) der Neulandbrigade glänzt hell im fahlen Mondlicht. Auf dem Bielahong schwimmen Wolken, Mond und Sterne, und seine dahinschlängelnden Wasser fließen mit der am tiefblauen Himmelsgewölbe hängenden Milchstraße zusammen. Die Sterne füllen den See, als hätten sie sich von der Milchstraße auf die Menschenwelt herabgesenkt. Auch das winzige Kufenhaus am Seeufer nimmt sich aus wie ein an den Strand versprengter Stern... Das faszinierendste Bild bietet sich in der Abenddämmerung. Die Sonne versinkt in der uralten Wildnis und den Wassern endloser Ströme. (...) Alles schien mit jenem Herbst begonnen zu haben. Die Wirklichkeit schlug wie ein erbarmungsloser Hammer auf die Tempelhalle des Allerheiligsten in der Seele der Menschen ein. Anfangs ging diese stückweise zu Bruch, aber dann, als jener Herbst hereinbrach, tobte er wie ein gewaltiger Sturm, der alles, aber auch das letzte Steinchen dieser Tempelhalle hinwegfegte. Die menschliche Natur war aus dem Gleichgewicht geraten, die Menschen fühlten sich entwurzelt, sie begannen in Ratlosigkeit und Verwirrung wie von Sinnen nach ihrem eigenen Ich zu suchen...“<sup>226</sup>

Hans Walter Poll verweist darauf, dass es Tschechow im „Kirschgarten“ maßgeblich um die Erzeugung einer *Stimmung* gegangen sei

„die Stimmung, die die ganze Botschaft des Stückes trägt, eine surreale Aura, hervorgerufen durch seltsame Klänge am Schluß des 2. und 4. Aktes - ein Förderseil reißt, eine Saite zerspringt - wie auch durch unerwartete Auftritte, die den Betrachter überraschen (...) Zur Stimmung gehört

<sup>225</sup> Lao, She: *Das Teehaus*. In: Eberstein, Bernd (Hg.): *Moderne Stücke aus China*. Frankfurt/M. 1980. S.426

<sup>226</sup> Li, Longyun: „Ödland und Mensch“ In: Fessen-Henjes (Hg.) (1993) a.a.O. S.135 f.

die 'Stille'. Die Sprache ist einfach und alltäglich, die Handlung wird verkürzt und auf bloße Andeutung dessen, was sich anderswo, nicht auf der Bühne, begeben hat.<sup>227</sup>

Handlungsarmut und Zustandsbeschreibungen in Form von Stimmungen scheinen mir charakteristisch für das chinesische Theater zu sein, wobei auch *Klänge und Musik* eine entscheidende Rolle spielen. Auf der chinesischen Bühne wird tendenziell weniger gehandelt als von Handlungen erzählt. Das läßt sich ebenfalls in den Regieanweisungen bzw. an den Rollentexten aller o.g. Beispiele nachweisen. Daher kann es für westlich konditionierte Zuschauer, die *action* brauchen, im chinesischen Theater schnell langweilig werden. Nicht umsonst zeigen z.B. Peking-Operntruppen in Deutschland sehr artistikbetonte Programme und lassen die im Original viel wichtigeren und großen Raum einnehmenden erzählerischen (Gesangs-)Passagen weg. Poll verweist darauf, dass Tschechow in seinem o.g. Stück - an der Schwelle zum russischen Symbolismus - Lyrismen einsetzte, welche er aber parodiert und als unecht zurückweist.<sup>228</sup> Lyrik und der Gesang lyrischer Passagen, und das läßt sich ebenfalls an der Auswahl o.g. chinesischer Werke nachweisen, haben im chinesischen Theater die ganz klare Funktion, emotionale bzw. psychische *innere* Realitäten der Rollen darzustellen und nach *außen* zu zeigen. Sie werden als zutiefst *echt* empfunden und daher auch kaum parodiert. Die *lyrischen Momente im chinesischen Theater, die oft genug mit dem Vorgang des Weinens verbunden* sind, entstehen nicht durch Einfühlung, obwohl sie gefühlvoll sein sollen und durchaus u.a. dazu bestimmt sind, die *Zuschauer emotional zu berühren*. Für den *Darsteller* aber ist der technisch möglichst *perfekte Akt des Zeigens* wesentlicher als der des Einfühlens - auch wenn er das oft nicht so oder sogar gegenteilig reflektiert. Die eingangs erwähnte Studentin Li Mei hatte nur noch nicht die richtige Technik entwickelt, an der sie aber im weiteren Verlauf der Proben hartnäckig arbeitete.

Es wurde für die chinesische Zuschaukunst im traditionellen Theater immer wieder beschrieben, dass die Zuschauer, da sie die erzählten Geschichten in der Regel kennen, einen viel größeren Wert auf die technisch perfekte, artistische und artifizielle Ausführung legen, als auf den inhaltlichen Aspekt. Das Publikum interessiert sich zwar in gewissem Umfang dafür, *warum* jemand weint. Aber seine Fachsimpeleien beschäftigen sich viel mehr mit der Frage, *wie* ein konkreter Schauspieler weint und wie er im Unterschied zu einem anderen technisch brilliert. Diese Zuschauhaltung ist ähnlich der bei sportlichen Wettkämpfen. Jeder wahre Sportfan wird einem schnell erklären, dass technische Brillanz und spielerische Intelligenz eine ästhetische Seite haben und Schönheit produzieren. Ein Geschichtenerzähler, der quasi viele Charaktere im Verlaufe der Geschichte zu verwalten hat, muss diese mit spezifischen und typischen Merkmalen ausstatten. Er kann sich selbst nicht *hineinversetzen* in die vorgestellten Figuren, weil er selbst die zentrale Person ist, die sich facettenreich aufsplittet, um eine Geschichte so nuancenreich wie möglich erzählen zu können. Chinesische Geschichtenerzähler gehen sehr performativ vor, indem sie Erzählung, Dialog, Gesang, Bewegung und Gesten<sup>229</sup> integrieren, die ein perma-

---

<sup>227</sup> Poll (1984) a.a.O. S.80 f.

<sup>228</sup> ebd. S.81

<sup>229</sup> Vgl.: Bender, Mark: *Shifting and Performance in Suzhou Chantefable*. (abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31.August 1996 (lose Blattsammlung)

nentes Resonanzsystem bilden.<sup>230</sup> Das technische Niveau konventionalisierter Bewegungsabläufe, die natürlich eine gewisse Distanz des Erzählers durch intendierte Künstlichkeit der Darstellung zu den erzählten Charakteren schaffen, als Quelle des Zuschauengenusses, trifft nicht nur auf traditionelle Musiktheateraufführungen zu, sondern hat seine Vorläufer im chinesischen *story telling*:

„Chinese scholars note the presence in national psychology of the Chinese such features as impressionability, enthusiasm for clownery-farce, a specific attitude to the text of the stories where the detailed description of the action, the hyperbolisation of appearances of the heroes etc. traditionally prevail. Among the typical features of Chinese mentality there is the maximum concrete definition in the thinking process, certain pragmatism and inability for abstract thought to some extent when necessary (from the point of view of a European). This is well seen when scrutinizing the nature of Chinese humor and its rules. A certain stereotype, a conventional way of thinking (using dichotomy) makes Chinese humor very peculiar. The inability of ‘inertia’ in thinking and that of pronounced spontaneous associative connections without which ‘irony’ cannot exist, only enhance these qualities. The existence of such stereotypes in the consciousness of the audience compels the authors of *quyi* (chin. Begriff für Kleinkunstformen, insbesondere Stile des Geschichtenerzählens, A. B.) to use similar stereotype comic tricks. That is why the ways of creating laughable point is a finite quantity. It is important for Chinese spectators to observe the skill - ‘gongfu’ in the art of the performer. That is why we often encounter in the stories, especially in *xiangsheng* (Kleinkunst, wo es vor allem um die komische Form des Dialogs zwischen in der Regel zwei Darstellern geht. A. B.), the existence of tongue-twisters, opera arias in a professional way of singing (not parody), the ability of the actors to keep the breath in chant recitals, intensification of the tempo and shandong accent in ‘shandong kuaishu’. All this, to a certain extent, meets the requirements of the audience.“<sup>231</sup>

Speshnev macht darauf aufmerksam, wie durch das Hinzufügen instrumenteller Begleitung und einer entsprechenden Anzahl von Musikern im modernen *quyi* (曲艺) die Ein-Mann- Erzähler-Show sich ausweitet zu Duos, Trios und schließlich zu größeren Ensembles, wobei die begleitenden Musiker selbst zu Geschichtenerzählern werden. Die Musiker werden nicht auf ihren „technischen“ Part der musikalischen Begleitung reduziert, sondern sind selbst Erzähler-Schauspieler. So ungefähr hat man sich auch die historische Genese der chinesischen traditionellen Theaterformen vorzustellen, nach deren Vorlage wiederum Inszenierungen im chinesischen Sprechtheater transformiert werden. Der chinesische Sprechtheaterschauspieler kommt aus dieser Tradition. Ein ideales Beispiel für diesen Zusammenhang ist eine Inszenierung des

---

<sup>230</sup> Das macht es z.B. so schwierig, die erzählten Texte zu verschriftlichen. Ihre orale Lebendigkeit und ihr damit verbundenes performatives Potential sperren sich Verschriftlichungsvorgängen. „Trained in translating Chinese texts, I have found myself too cowardly to tackle the issues of performance. I have stayed mostly with the issue of narrative text, that is to say, the performed text, as transcribed or recorded. Performance theory has, of course, given us the tools with which to try to describe that phenomenon that has brought us here today: the performance, which, as we all know, can never be fully represented by any transcription of its text, even those that notate performance-related features(...) This issue - how oral traditions have worked and continue to work in literate societies what has been the effect not only of literacy on folk artists transmitting these traditions, but also of the widespread institution in literate cultures of preserving in print, almost invariably in revised (in China today, zhengli 整理 [ordnen, sammeln, A. B.], a word that rightfully sends chills up and down our spines) form the oral narratives of China’s most famous folk artists - has been frustratingly hard to understand.“ Vgl.: Blader, Susan: „Oral Narrative and Its Transformation into Print: Bai Yutang, 白玉堂 by Jin Shengbo 金声伯?“ (abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)

<sup>231</sup> Speshnev, N.: Psychological aspects of the perception of *quyi* arts in Chinese audienceS.(abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung). Zum spezifischen Humorbegriff und zur Komikproduktion in der Peking-Oper (*jingju*) siehe folgenden Artikel: Gissenwehler, Michal: Die komische Kontrasfigur im *Jingju* (sog. Pekingoper). In: Dietrich, Margret (Hg.): *Worüber lacht das Publikum im Theater? Spass und Betroffenheit - Einst und Heute*. Wien, Köln 1984. S.181-202

Zentralen Experimentiertheaters in Peking. In der Regie der Regisseurin Sun Weishi wurde die Inszenierung „Ein Haufen widerlicher Gestalten“ (bai chou tu) erarbeitet (Premiere: 01.12.1957). Zur Vorlage diente ein „Stück“ des sogenannten *dujiaoxi*-ein Genre, welches exakt die von Speshnev beschriebene Genese Anfang dieses Jahrhunderts genommen hat.<sup>232</sup> Geht man noch weiter in die chinesische Theatergeschichte zurück, findet man einen Zusammenhang zwischen Puppentheater, traditionellem „Menschentheater“ und letztlich auch dem modernen Sprechtheater mit epischen Strukturen, die gebunden sind an die Tradition des Geschichtenerzählens (评弹, pingtan) sowie deren Akteure, die Geschichtenerzähler. Dies ist die primäre historische Linie, in deren Bann alle anderen performativen Aktivitäten des künstlerischen Bereichs stehen und die gleichzeitig mit ritualisiertem, konventionalisiertem Sozialverhalten jenseits des primär Künstlerisch-Ästhetischen interagieren. Sowohl soziale Interaktion, als auch bestimmte Lern- und Lehrmethoden als auch primär künstlerisch-ästhetische Interaktion sind in China bis zum heutigen Tage nachhaltig den Techniken oraler Kommunikation verpflichtet.

„Chinese opera, Xiqu acting with singing and orchestra can be seen a complex way of performing oral literature. In China puppet- and human music-theatre perform almost the same operas and in a similar way. One theory, how puppet-theatre developed in China is that the narrator moved puppets in his hand in order to give the protagonists of their stories a concrete human appearance. Later the puppeteer hid behind the stage imitating the voices for all the performing puppets, but remained a storyteller. (...) On the stage of humans the storyteller almost disappeared leaving each actor act out his own part. But we can trace stories, melodies, rhythmic reciting, sung recitatives and voice production as being transferred from storytelling to the stages of puppets and humans. (...) tradition of the stage-craft owes its existence to the fact that the puppet-stage was the predecessor of the Chinese Opera-stage and served as model in the search of artful artificiality which could attract audiences. From the string-puppets they took over the function of the music, arias and melodies, the stage, props, movements, gestures, number of roles on stage, specification of roles, costuming, make-up, etc.“<sup>233</sup> (Hervorhebung A. B.)

Es ist in der Tat erstaunlich, wie ähnlich sich Darstellungstechniken sowohl historisch als auch genreübergreifend gestalten.<sup>234</sup> Es wäre an der Zeit - umfassender, als es an dieser Stelle geleistet werden kann - zu überprüfen, wie sich das Verhältnis zwischen traditionellen und modernen Techniken der chinesischen Schauspielausbildung und Theaterpraxis in ihrem Verhältnis zu westlich beeinflussten Praktiken tatsächlich gestaltet. Eines sollte man sich bei der Beobachtung und vor allem bei der Bewertung künstlerischer Produktion im chinesischen Sprechtheater bildlich vor sein geistiges Auge führen: Das Bild des Geschichtenerzählers, der mit Hilfe von Puppen/ Rollen, auf künstlerisch überhöhte, daher artifizielle Weise eine Geschichte erzählt. Wenn man nämlich dieses Bild im Gedächtnis behält, hat man den besten Zugang zum Verständnis dessen, wie chinesische Darsteller spielen. Die Distanz zwischen der Person des Darstellers zu seiner Rolle hat ein biologisches, hat ein Körpermaß - nämlich genau

---

<sup>232</sup> Detaillierter gehe ich darauf in einem späteren Kapitel ein, in welchem die verschiedenen Begrifflichkeiten des experimentellen chinesischen Theater erörtert werden. O.g. Beispiel ist zu finden unter dem Begriff *tansuo xiju* [Theaterversuche]

<sup>233</sup> Werle-Burger, Helga: „Influence of puppet-theatre and film on Chinese opera-stage. Interactions of the media storytelling, puppet-opera, human-opera and film.“ (abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)

<sup>234</sup> Zum Vergleich könnte man z.B. heranziehen: Børdahl, Vibeke: *The oral tradition of Yangzhou Storytelling*. Richmond 1996. S.1-41/137- 176. Link, Hans: *Die Geschichte von den Goldmünzen (Chin-ch'ien chi)*. Übersetzung und Kommentar. Wiesbaden 1978. S.3-25. Ptak, Roderich: *Die Dramen des Cheng T'ing-yüis*. Göttingen 1979. S.215-262

die Länge eines Armes. Die Schauspielstudentin Li Mei hatte in ihrem Bemühen um den artifiziell gestalteten Vorgang des Weines noch nicht verstanden, dass sie sich die Rolle im wahrsten Sinne des Wortes *vom Leib halten muss*. Es ist auch genau dieser leibliche Aspekt des distanzierten, nicht einfühlenden Darstellens, der m.E. die chinesischen Sprechtheaterkünstler daran hindert, das Brecht'sche Verfremdungskonzept zu verstehen. So paradox es klingen mag, die Verfremdung bei Brecht ist in erster Linie weder leiblich noch körperlich, sondern geistig/psychologisch. Der Darsteller soll sich ganz *bewusst*, mit einer vorher überlegten *bewussten* Haltung/ Interpretation zu seiner Rolle verhalten, sich von dieser distanzieren. Er soll gleichzeitig seine Haltung zu der Rolle wie auch die Handlungslogik der Rolle selbst zeigen. Zuerst kommt das geistige Durchdringen, das Bewußtsein und Denken, dann erst der Körper und die Suche nach dem sozialen Gestus. Brechts Verfremdungstheorie basiert und reagiert auf der in der europäischen Kulturgeschichte bereits in hohem Maße vollzogenen dichotomischen Fragmentarisierung des Leibes in die „heilige Dreifaltigkeit“. Bei den chinesischen Schauspielern ist es genau umgekehrt, wobei beachtet bleiben muss, dass der *leibliche* Aspekt der Distanz natürlich die dichotomischen Aspekte von Körper/Geist/Seele integriert. Brecht wollte eine *bewertete* Distanz, die Chinesen praktizieren eine „*natürliche*“ Distanz. Sie verwenden dafür ausgefeilte, artifizielle Techniken, die die Distanz als *Künstlichkeit* erscheinen läßt. Wenn man also eine Szene, wie die eingangs geschilderte Szene emotionaler „Ergriffenheit“ im chinesischen Theater sieht, dann ist der *Eindruck* der Künstlichkeit richtig, die *Bewertung* als Verlogenheit, kitschige Rührseligkeit oder oberflächliche Äußerlichkeit aber falsch. Diese Bewertung erzählt etwas über uns und nichts über die Chinesen. Ich habe sehr viele solcher Szenen in verschiedensten chinesischen Theaterinszenierungen gesehen und immer wieder hat sich mein *Gefühl* gegen diese Ästhetik gesträubt. Dieses Gefühl, das etwas über meine kulturelle Konditionierung aussagt, hat mein Urteilsvermögen stark eingeschränkt. Die Brecht'sche Methode der Verfremdung hat mir als *Erkenntnismethode* schließlich geholfen, eine Distanz zu meinen Eindrücken aufzubauen, sie mir vom Leib zu halten, um mich in einer fast schizophren zu nennenden Teilung zu befähigen, die Dinge, die ich sehe, auch begreifen zu können. 1998 habe ich in einem Theaterexperiment<sup>235</sup> die Probe aufs Exempel gemacht. Ich wollte inszenatorisch herausfinden, inwieweit wir im deutschen, respektive Berliner Kontext in der Lage sind, die Kraft oraler Kultur zu adaptieren und darüber vielleicht auch wieder ein an direktere Kommunikation gebundenes Schauspieler-Zuschauer-Verhältnis zu etablieren. Ich bearbeitete die zwei Textvorlagen dramaturgisch so, dass ein epischer (erzählender) und ein dramatischer (szenischer) Strang ineinander verwoben wurden. Die Aufgabe der Schauspielerin war es nun, gemeinsam mit dem Musiker, zwischen diesen beiden Techniken der Darstellungskunst hin und her zu „zappen“, wobei beides sich ständig aufeinander beziehen sollte. Der epische Strang bildete dabei dramaturgisch und inhaltlich den Rahmen. Ich zeigte beiden Künstlern im Vorfeld Videoaufzeichnungen eines traditionellen chinesischen Geschichtenerzählers, die ich 1991 in der Provinz Fujian aufgenommen hatte. Ich versuchte den Zusammenhang von Rhythmisierung und

---

<sup>235</sup> Es handelt sich um die Inszenierung „mIssbilduNg - Geschichten von Frauen“ bzw. „Schattensprünge“ nach der Vorlage von Erich Hackls „Auroras Anlaß“ und Tahar Ben Jelouns „Der Sohn ihres Vaters“, wobei letzteres die Grundlage für die epische Rahmenhandlung bot, weil in diesem Roman die Kraft oraler Kultur in arabischen Ländern noch sehr lebendig ist. Premiere: 06. 09. 1998 im Hackeschen Hoftheater Berlin; Regie/ Textfassung: Antje Budde; Darstellerin: Elisabeth Richter; Komposition/ Musiker: Dietrich Petzold

Stilisierung des Erzählvorgangs deutlich zu machen. In den Proben sollte die Schauspielerin dann mit Hilfe einer kleinen Handrassel einen Rhythmus etablieren, um danach den Erzähltext zu strukturieren. Dieses Ansinnen scheiterte. Der vorgegebene Text, und es stand ihr frei, ihn entsprechend ihren darstellerischen Bedürfnissen zu ändern, war immer das Primäre. Es war nicht möglich, einmal vom WAS des Textes zu abstrahieren und sich zunächst ausschließlich dem WIE zu widmen. So kam es, dass die Handrassel weder der Strukturierung des Textes noch der Stilisierung von Bewegungen diente, sondern letztlich als folkloristisches Detail leblos am Schauspielerkörper klebte. Ein Grund dafür mag gewesen sein, dass die Schauspielerin mehrere Erzählabende gemacht hatte - wie sie in manchen Kreisen dieser Stadt üblich sind, um sich dem Diktat entfremdender Schriftkultur zu entziehen - und diese aber eigentlich den Charakter von Leseabenden hatten. Wenn in solchen Veranstaltungen erzählt wird, dann besteht der Erzählvorgang oft in einer gesprochenen Replikation des schriftlichen Textes. Dieses aber ist ein Pseudo-Erzählvorgang und hat mit Geschichtenerzählstilen oraler Kulturen nichts gemein, denn er reizt die performativen Möglichkeiten, die an den Körper/ Leib und nicht an die Sprache gebunden sind, nicht aus. Es ist mir als Regisseurin nicht gelungen, die Vorteile von Rhythmisierung als einer effektiven Mnemotechnik, die zum Bewältigen großer Erzählmengen befähigt, deutlich zu machen. Ich hatte den Eindruck, dass mein Bemühen eher als ein um ästhetische, denn um funktionale Belange besorgtes verstanden wurde. Meine Absicht war aber gewesen, eine klare Ästhetik aus dem Funktionalen heraus zu entwickeln. Hinderlich mag sich auch ausgewirkt haben, dass westliche Schauspieler oft ganz existenzielle Gründe haben, auf eine Bühne zu gehen. Dort haben sie in einem privilegierten Selbsterfahrungsraum die Möglichkeit, Lösungsversuche für individuelle Probleme unter den Bedingungen kreativer Arbeit auszuprobieren. Die Kraft dieser Motivation sollte man nicht unterschätzen. Allerdings darf der Schauspieler sich nicht zu sehr emotional in die zu *zeigenden* Rollen verstricken und über seine Identifikation moralische Botschaften privater Natur versenden. Die Geschichte, die erzählt werden soll und die Figuren, die gezeigt werden sollen, müssen das primär Wichtige sein. Das ist auch eine Verantwortung dem Publikum gegenüber, das mit Zeit und Geld bezahlt, um modellhaft Konstruktionen von Lebenszusammenhängen möglichst vergnüglich, interessant und ästhetisch überraschend dargestellt zu bekommen. Die Schauspielerin aber sah ihren kreativen Freiraum u.a. in der ausgeschmückten Darstellung einer moralischen Botschaft, die die großen kommunikativen Möglichkeiten von Theaterkunst eher einengt, statt sie zu befördern. Wegen einer solchen, sehr stark emotional involvierten Haltung dem Erzählten und Dargestellten gegenüber kam es in unserer Inszenierung immer wieder zu melodramatischen Ausrutschern, die eben darstellerisch in einer übertriebenen Einfühlungstechnik ihre Ursache hatten. Das ist etwas, was man mit chinesischen Schauspielern kaum erleben wird, die sich nämlich eher als Handwerker in ihrem Fach verstehen, wobei ihnen der Hang zum Rollenfach und bestimmten Typologisierung sehr entgegenkommt. Sie setzen sich mit Handlungslogiken der von ihnen dargestellten Figuren kaum auseinander und interessieren sich selten für Figurenkonstellationen. Das hat oft ein schlechtes Ensemblespiel zur Folge. Das ist auch kein Wunder, wenn man bedenkt, dass sie im Grunde „substituierte“ Geschichtenerzähler sind, die sich zunächst eben darum kümmern, wie sie selber „die Puppen tanzen lassen“. Eng damit zusammen hängt das Star-System der Schauspieler und die untergeordnete Rolle des Regisseurs, der ohnehin ein Westimport nach China ist.

Ich hatte die beiden Formen des schauspielerischen Vorgangs des Weinens beschrieben, wonach die Schauspieler traditioneller Stile dies mit Hilfe konventionalisierter Mimik und Gestik aus-drücken, wobei Tränen *angedeutet*, aber *nicht real* produziert werden. Hingegen vergießt der Sprechtheaterschauspieler gern echte Tränen, wobei dieser Vorgang ebenfalls einer bestimmten Konventionalisierung entspricht. Während meiner Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“ (fang xia ni de bianzi - woyicaike), die ich 1995 in der Co-Regie des chinesischen Regisseurs Meng Jinghui erarbeitete, wurde ich Zeugin - eine sich sträubende Zeugin - einer neuen Kreation des Tränenvergießens. In meiner eigens bearbeiteten Fassung (siehe Anhang) des Büchnerschen „Woyzeck“ habe ich die Szene, in der Marie sich selbst beschuldigend auf Woyzeck wartet und die Szene, in der Woyzeck sein Hab und Gut seinem Freund Andres übergibt, als Parallelszenen konstruiert.<sup>236</sup> Das sah szenisch so aus, dass Woyzeck und Andres auf dem schaffottähnlichen Spielpodest sitzen, während Marie, ebenfalls auf dem Podest auf einer hinter den Männern positionierten Leiter sitzt. Die Texte wurden ineinander verschachtelt, wobei die Figuren aber an ihren jeweiligen Ort gebunden blieben und den jeweils anderen Raum nicht zur Kenntnis nahmen. So konnten die Zuschauer wie in ein mehrstöckiges Haus hinein sehen, und die darin wohnenden Leute beobachten, wobei diejenigen, die im 2.Stock wohnen unbekümmert ihren Geschäften nachgehen können, ohne sich Sorgen um diejenigen zu machen, die im 3.Stock wohnen. Aus einem mir damals unerfindlichen Grund schlug der sehr experimentierfreudige Bühnenbildner Liu Jing vor, eine Wasserleitung an der Decke zu installieren, um bei Maries selbstkritischem und selbstanklagendem Monolog deren Gesicht mit Wasser zu begießen. Dazu sollte sie eigens in ein weißes Kleid gesteckt werden, was nun überhaupt nicht zur duchgehaltenen Kostümästhetik der Inszenierung passte. (Weiß ist in China die traditionelle Farbe der Trauer.) Mein Co-Regisseur und die Schauspieler waren begeistert. Ich war entsetzt. Das sah mir ganz nach melodramatischem Supergau aus. Wenn man dann noch die schreiende Lichtregie bedenkt, von der so viele chinesische Inszenierungen geradezu erschlagen werden, dann würde diese Szene wirken wie das Bad einer armen Seele in Gottes persönlichem Tränen-meer. Ein Alptraum! Ich versuchte zu diskutieren, zu argumentieren, zu intrigieren, aber es half nichts. Das erste Mal standen mir meine chinesischen Kollegen - mit der Macht einer starken, traditionellen Stimmungsästhetik im Rücken - als geballte Einigkeit gegenüber. Sie konnten mir nicht erklären, welche *Bedeutung* sie der Szene damit verleihen wollten, was mich, die renitente Warum-Fragerin, natürlich vor allem interessierte. Aber es gab kein Warum. Stattdessen bekam ich die typisch chinesische Antwort in solchen Fällen: Es gibt keine Warum. Das ist einfach so. Das ist schöner. (不为什么。就这样。这样美丽一点。Bu weishenma, jiu zheyang. Zheyang meili yi dian.) Man war sich einig, und ich tröstete mich mit dem Gedanken, dass die chinesischen Kollegen am besten wissen werden, was ihr Publikum in solchen Szenen von ihnen erwartet. So kam es, dass die Tränen weder angedeutet, noch wirklich vergossen wurden, sondern statt dessen von der Decke tropften...

Der chinesische Theaterhistoriker Qi Rushan zählte in traditionellen Theaterformen „*nicht weniger als über 60 verschiedene Formen des Auftritts, 27 Formen des Lachen, 53 Formen des Gehens*

---

<sup>236</sup> Text zur Inszenierungsbearbeitung siehe Anhang



und Laufens, 72 Ärmelbewegungen und 50 Fingerbewegungen“<sup>237</sup> auf. Es wird ähnlich viele konventionalisierte Formen des Weinens geben. Man kann sich fragen, warum das chinesische Sprechtheater nicht in viel stärkerem Maße, ja eigentlich überhaupt, auf bereits etablierte künstlerische Zeichen zurückgreift, z.B. auf die der verschiedenen traditionellen Theaterstile. Ein Grund mag im Technischen liegen. Die Schauspieler der traditionellen Theaterstile beginnen ihre Ausbildung bereits im Kindesalter oder frühen Jugendalter und nicht erst nach dem Abitur, wie die chinesischen Sprechtheaterschauspieler. Daher haben sie mehr Zeit, die integrativen Formen des Ausdrucks (Mimik, Gestik, Gesang, Sprechen, Artistik etc.) zu erlernen. Das integrative Grundmuster verhindert aber, dass man aus dieser Ganzheit einfach irgendwelche Gesten unabhängig von zugrundeliegendem Rollenfach, Rhythmus, Melodie usw. herauslöst - wie die westliche Avantgarde es so gern gemacht hat. Aber diese beiden Gründe scheinen mir nicht ausschlaggebend zu sein.

### **2.3.5 Menschenfresserei und Einverleibung - Neue Kleider, neue Leute?**

---

Viel grundsätzlicher sind die Auseinandersetzungen mit der eigenen Tradition im Verlaufe der chinesischen Moderne. Und an dieser Stelle ist nicht erstrangig die Frage, ob man einen bestimmten Formenkanon des traditionellen Theaters beherrschen *kann*, sondern, ob man das überhaupt *will*. Ich möchte das am Beispiel einer Metapher und ihrer Transformationen in diesem Jahrhundert beschreiben, die wie keine andere den Beginn der chinesischen Moderne markiert. Die Einführung dieser Metapher rührt an die fundamentalsten Grundlagen der chinesischen Kultur und dementsprechend wichtig wurde sie auch für das Theater. Es handelt sich um die Metapher *Menschenfresserei* (吃人, chi ren), die als kritische Gegenposition zur traditionellen *Einverleibungsspezifik* von sozialen Lern- und Lehrvorgängen gesehen werden kann. Ich hatte weiter oben ausgeführt, dass der Schülerleib lernt, indem er den Lehrerleib imitiert. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird entsprechend der sozialen Gesamtstruktur als das zwischen Vater und Sohn bzw. Vorfahr und Nachfahr, die einer langen familiären Kontinuität entsprechen und diese verkörpern, angesehen. Jo Riley beschreibt detailliert in ihrem Kapitel „Initiation - eating the ancestors“<sup>238</sup> bestimmte Rituale sowohl im Daoismus, im noch stark religiösen Ritua-len verpflichteten Nuo-Theater als auch in der Peking-Oper, wie entsprechende Einverleibungsrituale ablaufen. Ein Entrepreneur einer Peking-Opertruppe z. B. kam zu seinen Schülern, indem er, in der Regel armen Bauern ihre Kinder abkaufte. Diese mussten aber, um am Geheimwissen des Meisters beteiligt werden zu können, integriert bzw. assoziiert werden in den Stammbaum des Meisters. Dies geschah, indem der Schüler unter bestimmten rituellen Vorkehrungen dem Meister Reis oder anderes Getreide zu übergeben hatte, welcher den Ahnen des Meisters geopfert wurde. Die Kaufverträge, (auf einen geht Riley konkret ein) waren dazu angetan, den Schüler in eine sklavenhafte und rechtlose Position seinem Meister/Vater gegenüber zu bringen. Vom Schüler wurden Unterwürfigkeit und Kindespietät (eine der hauptsächlichsten konfuzianischen Tugenden im Verhältnis der Kinder zu ihren Eltern) verlangt.

---

<sup>237</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.8

<sup>238</sup> Riley (1997) a.a.O. S.32-40

Wie autoritär und grausam solche Schüler-Lehrer-Beziehungen sein konnten, die auch Zwangsprostitution einschlossen, zeigt beeindruckend Chen Kaiges Film „Lebe wohl, meine Konkubine“ (1993), den man auch in deutschen Kinos anschauen kann.

„The issue of family ancestry is crucial to Chinese performance and embraces the paradox of the actor's position as master-outcast. On one level, it lends a sense of authority to the performer - the performer does not stand for himself alone, but as the incarnation, or embodiment of the lengthy tradition of all others who have acted before him. It suggests a system of élitism - only those within the family have the right (knowledge) to perform - which is also exclusive; the actor is other, apart from the community in general. The concept of family naturally extends to the idea of professional guild, like the medieval guilds in Europe who held the rights to perform certain plays.“<sup>239</sup>

Der Ahnenkult ist der älteste und wichtigste Kult der chinesischen Kultur. In ihm haben praktisch alle chinesischen Religionen eine gemeinsame Grundlage gefunden. Ich gehe darauf ein, weil er in Zusammenhang steht mit einem spezifischen Konzept von Leiblichkeit, welches soziales Lernen und soziostrukturelle Besonderheiten der chinesischen Gesellschaft bis in die jüngste Zeit stark prägen. Das wichtigste Fest in diesem Zusammenhang ist das Fest der lichten Klarheit<sup>240</sup> (Qingming), dessen ritueller Mittelpunkt im wesentlichen das Opfer an die Ahnen ist. Da man annahm, dass die Seele eines Menschen bei seinem Grab bleibt, um Kontakt mit den Nachkommen zu halten und da man diesen Geistern die Macht zuschrieb, das Schicksal der Nachfahren in gute oder böse Richtungen lenken zu können, versuchte man mit Opfergaben, die Ahnen für sich einzunehmen oder zu beschwichtigen. Über das Opfer kommt der leibliche Aspekt ins Spiel. „Das Qingming-Fest wird auch Fest des Kalten Essens (Han shi) oder Fest des Verstorbenen Rauches genannt (...).“<sup>241</sup> Bereits seit der Frühlings- und Herbstperiode, seit mehr als

---

<sup>239</sup> ebd. S.39

<sup>240</sup> „Im Altertum fiel das Qingming-Fest, das Fest der lichten Klarheit oder der Totengedenktage, auf den 3. des dritten Monats nach dem Mondkalender. Später wurde dies geändert, das heißt, dieses Fest fiel nun auf den ersten Tag von Qing Ming (der lichten Klarheit), einer der 24 Untergliederungen, ungefähr auf den 5. April. An diesem Tag suchten die Chinesen in alter Zeit die Gräber ihrer Ahnen auf und brachten ihnen Opfer dar. Das Fest fällt immer auf den 106. Tag nach der Wintersonnenwende. Wie der Name Qing Ming schon sagt, geht zu dieser Zeit der kalte Wind zurück, Tauwetter setzt ein und die Zeit der Frühjahrsbestellung kommt. Es ist licht und klar, bzw. das Gras ist frischgrün = qing und die Sicht klar = ming. Ursprünglich war das Qingming-Fest ein Fest der Lebenserneuerung, ein Fest des Lebens um die Frühlingszeit herum. Männer und Frauen machten an diesem Tag einen 'Frühlingsausflug', opferten ihren Ahnen und fegten deren Gräber. Später erst wurde es zu einem Fest der Toten.“ Vgl.: Latsch (1984) a.a.O. S.54

<sup>241</sup> ebd. S.55 Marie-Luise Latsch begründet das „Kalte Essen“ damit, dass am Vortag des Qingming-Festes 24 Stunden kein Herdfeuer brennen durfte. Der Ursprung dieser Sitte sei verloren gegangen, aber wahrscheinlich sei es um das „feierliche Anzünden eines neuen Feuers in jedem Jahr“ gegangen und das kalte Essen hätte sich auf das Intervall zwischen dem Auslöschen des alten und dem Anzünden des neuen Feuers bezogen. (vgl.: ebd.) Eine andere, auch nachvollziehbare Interpretation bietet Jo Riley an, im Zusammenhang mit dem Initiationsritual *eating the ancestors*: „The second association in the gift of the *dou* (nach Riley ca. 10 Liter. A.B.) measure of rice is contained in the offering of rice as uncooked (yet-to-be-transformed), nutritional matter. The relation of uncooked to cooked food in ancestor and mortuary rituals has been examined by Emily Ahern, who states, 'Supernatural beings are offered food that is less transformed, and therefore less like human food, according to their difference from the humans making the offering.'“ (Riley (1997) a.a.O. S.35) Wieder eine andere Aussage betrifft die Art und den Verbleib der Nahrungsmittel, die den Ahnen geopfert werden: „Am Friedhofstag werden traditionellerweise Enten-, Hähnchen- und Schweinefleisch sowie Obst vorbereitet. Zu den Opfergaben für die Ahnen gehören Lebensmittel, drei Räucherstäbchen, Papiergeld und sonstige Papiergegenstände. Als Lebensmittel nimmt man meist ein Stück blanchierten Schweinebauch, etwas frittierten Fisch, ein gekochtes Hähnchen, Reiskuchen und Obst. Diese Gerichte werden alle vorbereitet, eingepackt und zu den Gräbern mitgenommen. Es ist die Aufgabe der Kinder, die Gräber zu pflegen und zu reinigen. Die Lebensmittel werden vor der Ahnentafel aufgebaut. Dabei muss das Fleisch in der Mitte auf einen Teller gelegt, das Obst rechts und Gemüse und Reiskuchen links davon aufgestellt werden. Dann wird gebetet und der Ahnen gedacht. Das Papiergeld und die anderen Papiergegenstände werden verbrannt im Glauben, die Ahnen im Jenseits damit zu versorgen. An einer Ecke des Grabmals befindet sich auch der Platz für eine Familiengottheit (....) Vor den Gräbern der Ahnen werden viele Tränen vergossen, bis man schließlich das Essen wieder einpackt und nach Hause zurückkehrt. Das den Ahnen dargebotene Fleisch wird zuhause schnell

2000 Jahren, entstand zur Erklärung dieses Brauchs eine Geschichte, die das loyale Verhalten eines politischen Beraters gegenüber seinem Kaiser rühmt. Dieser Beamte war so loyal, dass er während einer Flucht, auf der die Essensvorräte zu Ende gegangen waren, den Kaiser vor dem Verhungern rettete, indem er sich ein Stück Fleisch aus seinem Unterschenkel schnitt und dem Kaiser anbot. Obwohl der Kaiser ihm seine Loyalität aus Vergesslichkeit nicht dankte und ihn schließlich samt seiner Mutter in einem Wald verbrannte, galt diese Opferung des eigenen Leibes als moralisch erstrebenswert.<sup>242</sup> Die konfuzianische Ethik konnte sich solcher vorgefundenen Muster gut bedienen. Nicht nur den toten Ahnen sollte geopfert werden, sondern im Namen der Kindespietät auch den lebenden Eltern, als der zukünftigen Ahnen. Es gibt diverse Geschichten, in denen ein solches Verhalten als Inbegriff der Moral gepriesen wird. Lu Xun (1881-1936), den man als *den* Protagonisten der chinesischen literarischen Moderne schlechthin bezeichnen kann, kannte sich gut aus in den Sitten und Bräuchen seines Landes.<sup>243</sup> Als ein kritischer Geist, begabt zur Ironie, wertete er diese, auf 'Menschenopfern' basierende Moral 1918 in seiner ersten<sup>244</sup> Erzählung/Novelle überhaupt, dem „Tagebuch eines Wahnsinnigen“<sup>245</sup> in sensationeller Weise um. Was bis dahin als (staatstragende und staaterhaltende) Tugend galt, bezeichnet er nun als Menschenfresserei.

„Jedes Ding versteht man erst, wenn man es gründlich überdacht hat. In alten Zeiten wurden oft Menschen aufgefressen, ich wußte das aus der Geschichte, wenn auch nicht exakt. Um es zu prüfen, schlug ich ein Geschichtsbuch auf, aber der Text berichtete nicht chronologisch, dafür war jede Seite von oben bis unten voll von den Schriftzeichen 'Menschenliebe, Gerechtigkeit, Moral und Tugend'. (die vier konfuzianischen Kardinaltugenden, A. B.) Da ich absolut nicht einschlafen

---

weiterverwertet. (...) Traditionellerweise läßt man am Friedhofstag auch Drachen steigen, führt Bogenschießen durch oder unternimmt kleinere Wandertouren.“ (Vgl.: Ho, Fung-Lung: *Aus Chinas Küchen. 365 Rezepte aus dem Reich der Mitte*. Bern 1993. S.197)

<sup>242</sup> Latsch (1984) a.a.O. S.55ff.

<sup>243</sup> Die Sitten zum Qingming-Fest beschrieb er z.B. in seiner sehr kritischen Erzählung „Die Arznei“. Vgl.: Lu, Ssün (Xun): *Morgenblüten abends gepflückt. Eine Auswahl aus seinem Werk*. hrg. von Johanna Herzfeldt. Berlin 1958. S.60ff.

<sup>244</sup> 1922 schrieb Lu Xun in dem Vorwort zu seinem Erzählband „Kampftruf“ über die Beweggründe seines Schreibens (er hatte das Medizinstudium dafür aufgegeben, weil man erst den Geist der Menschen heilen müsse) und über die wahrscheinlich uninteressierten Landsleute. Lu Xun war sich wohl im klaren, dass er mehr oder weniger ein „Rufer in der Wüste“ war: „Wer ausländische Wissenschaften studierte, galt für ausgestoßen aus der Gesellschaft, denn er war auf Abwege geraten und hatte seine Seele den ausländischen Teufeln verkauft.“ (ebd. S.6) Lu Xun beschreibt im weiteren Verlauf, wie es dazu kam, dass er seine erste Erzählung, nämlich „Das Tagebuch eines Wahnsinnigen“ schrieb. Aus Frustration über das Scheitern eines Zeitungsprojekts, an dem seine chinesischen Kommilitonen in Japan kein großes Interesse zeigten, da sie offenbar an der Diskussion brennender Zeit- und Weltveränderungsfragen nicht interessiert waren, begann Lu Xun sich mit dem Kopieren alter chinesischer Inschriften zu beschäftigen: „Aus den Inschriften ergaben sich weder Probleme noch irgendein Antrieb - dass mein Leben weiter so gemächlich dahindämmern möchte, war mein einziger Wunsch.“ (ebd. S.9) Doch ein Freund besuchte ihn, der ebenfalls im Begriff war eine Zeitung („Neue Jugend“) zu gründen, die dann die berühmteste Zeitung der kulturellen Erneuerungsbewegung wurde, die mit der 4.Mai-Bewegung einen ihrer Höhepunkte erleben sollte. Er forderte Lu Xun zum Schreiben eines Artikels auf, was der zunächst wegen der Aussichtslosigkeit von Veränderung in China ablehnte mit einem niederschmetterndem Gleichnis, wonach China eine Eisenzelle ohne Fenster und Türen ist, unzerstörbar. In ihr schlafende Menschen, die nicht geweckt werden wollen, obwohl sie bald ersticken müssen. In ihrer Bewußtlosigkeit spüren sie das nahe Ende nicht. Jene, die man vielleicht wecken könnte, wären zu dem grausamen Tod bei Bewußtsein verurteilt, deshalb solle man auch sie weiter schlafen lassen. Sein Freund argumentiert, dass es sich für diese Wenigen doch dennoch lohnen würde, weil sie sich vielleicht Wege aus der Katastrophe überlegten und darin liege Hoffnung. Wegen dieser Hoffnung in die Zukunft, begann Lu Xun dann doch sein „Tagebuch“ zu schreiben, Vgl. ebd. S.10f.

<sup>245</sup> Vgl.: Lu, Xun: „Tagebuch eines Wahnsinnigen.“ In: Lu, Xun: *In tiefer Nacht geschrieben*. Leipzig 1986. S.7-19

konnte, las ich wie besessen die halbe Nacht, bis ich zwischen den Zeilen Schriftzeichen zu sehen begann und in dem ganzen Buch die beiden Wörter 'Freßt Menschen!' geschrieben fand.<sup>246</sup>

Er bezichtigt, unter dem Eindruck der Schwäche Chinas im Kampf gegen die ausländischen Mächte und aufgrund seiner Erfahrungen bei seinem Studium in Japan (1902-1909), eines der wesentlichen Fundamente der chinesischen Kultur als seit Jahrtausenden kannibalistisch. Dabei vergißt er nicht, auf Art und Inhalt von Erziehung hinzuweisen, die in der Konsequenz die Kinder nur auf Fressen und Gefressenwerden ausrichtet. Er greift damit gleichzeitig aufs Schärfste den Leiblichkeitscharakter der traditionellen Sozialisierungstechniken und der aus ihnen entstehenden sozialen und individuellen Gewalt und Unterdrückung an. Traditionell handelt er das Problem unter Mithilfe der Familienmetapher als Sinnbild für die Gesellschaft ab und formuliert sowohl eine Utopie für das zukünftige Zusammenleben als auch einen aufrüttelnden Aufruf, in Zukunft etwas zu ändern:

„Mein älterer Bruder ist ein Menschenfresser! Ich bin der Bruder eines Menschenfressers! Man wird mich auffressen, mich, den Bruder eines Menschenfressers. (...) Was meinen leiblichen Bruder angeht, so tue ich ihm keineswegs unrecht. Als er mir die Bedeutung alter Texte erklärte, sagte er selbst, man könne 'die Söhne austauschen und auffressen', und als er einmal in einer Unterhaltung zufällig auf einen schlechten Menschen zu sprechen kam, äußerte er, man solle ihn nicht nur töten, sondern 'sein Fleisch essen und auf seiner Haut schlafen'. (...) Am meisten tut mir mein älterer Bruder leid. Er ist doch auch ein Mensch. (...) Wenn ich die Menschenfresser verdamme, denke ich zuerst an ihn; und wenn ich es auf mich nehme, die Menschenfresser von ihrem Tun abzubringen, werde ich auch mit ihm beginnen. (...) Selbst wollen sie Menschen auffressen, haben aber zugleich Angst, ihrerseits aufgeessen zu werden. Deshalb begegnen sie einander mit dem tiefsten Mißtrauen... Wie angenehm wäre doch das Leben, wenn sie sich von solchen Zwängen lösen und unbeschwert arbeiten, spazieren, essen und schlafen würden. (...) Und doch haben sich Väter und Söhne, ältere und jüngere Brüder, Männer und Frauen, Freunde, Lehrer und Schüler, Feinde und einander völlig fremde Menschen verschworen (...) Einst hatte Yi Ya seinen Sohn zum Mahl für die Tyrannen Jie und Zhou gekocht; das ist eine alte Geschichte. Doch wer ist sich dessen bewußt, dass seit der Zeit, als Pangu Himmel und Erde erschuf (...) Mensch gefressen wurden? (...) Ich weiß, dass sie alle eine Meute bilden, dass sie alle Menschenfresser sind. Aber ich erkenne auch, dass ihre Beweggründe durchaus nicht dieselben sind. Die einen glauben, man müsse Menschen fressen, weil das schon immer geschah; andere wissen, dass man Menschen nicht fressen soll, nichtsdestoweniger verlangt es sie danach (...) Was immer sie versuchten, mir den Mund zu stopfen, konnten sie doch nicht verhindern, dass ich diese Meute aufrief: 'Ihr sollt euch ändern, vom Grunde eures Herzens auf ändern! Ich müßt wissen, dass künftig auf der Erde kein Platz mehr für Menschenfresser ist.' (...) Als ich die Eßstäbchen in die Hand nahm, musste ich an meinen älteren Bruder denken. Er allein trägt die Schuld am Tode meiner jüngeren Schwester. (...) Die jüngere Schwester wurde von meinem älteren Bruder aufgeessen. Ich konnte nicht herausfinden, ob es die Mutter wußte. Ich glaube, sie hat es gewußt, sie hat nichts zu mir gesagt, als sie weinte; vielleicht meinte sie auch, es müsse so sein. Ich erinnere mich, wie ich mit vier oder fünf Jahren einmal vor der Halle draußen in der Kälte saß. Da sagte mein älterer Bruder, wenn jemandes Eltern erkrankt seien, müßte sich der Sohn ein Stück Fleisch abschneiden, es kochen und ihnen zu essen geben, wenn er als guter Mensch gelten wollte. Die Mutter wandte nichts dagegen ein. Wenn es aber auf ein Stück nicht ankommt, kann man natürlich auch einen ganzen Menschen auffressen. (...) Erst heute wird es mir bewußt, dass ich all die Jahre hier gelebt habe, wo man seit viertausend Jahren Menschen frisst. (...) Vielleicht gibt es noch Kinder, die keine Menschen gefressen haben? Rettet, rettet die Kinder...“<sup>247</sup>

Nach Lu Xun ist das Ergebnis der „menschenfresserischen Moral“ letztlich der gefühllose und stumpfsinnige Hang der Chinesen<sup>248</sup>, sich an brutalsten Schauspielen von Fremden gegen die

---

<sup>246</sup> ebd. S.10

<sup>247</sup> ebd. S.12 ff.

<sup>248</sup> Lu Xun beschreibt, wie während seines Medizinstudiums in Japan ein Professor, um die letzten Minuten bis zum Ende der Vorlesung zu nutzen, Lichtbilder zeigte. Japan befand sich gerade im Krieg gegen China. Deshalb bezogen

eigenen Landsleute zu ergötzen, anstatt sich zu solidarisieren und Widerstand zu leisten. Ruth F. Weiss zitiert in ihrer Lu-Xun-Biografie T.W.Overlach, der zeigt, dass die Menschenfresser-metapher zuerst verwandt wurde durch einen der Rebellenführer des Boxeraufstandes 1900, Yu Tongchen. Dieser wandte die Metapher allerdings auf die imperialistischen Mächte in China an:

„Those foreigners, under pretext of tradition and teaching Christianity, are in reality taking away the land, food and clothing of the people; besides overturning the teaching of the sages, they are poisoning us with opium and ruining us with debauchery...; *they have eaten our children as food* and piled up the public debt as high as the hills; they have burned our palaces and overthrown our tributary states, occupied Shanghai, devastated Formosa, forcibly opened Jiaozhou, and now wish to divide up China like a melon.“<sup>249</sup> (Hervorhebung A. B.)

Weiss geht dem Ursprung der Metapher nach, die sich als auf Realitäten beziehend herausstellt:

„Not that there was really any case of cannibalism on the part of the foreigners. But if peasants had to sell children to keep the rest of the family alive or just to satisfy the landlord's demand for payments, was there really such a great difference in that with cannibalism? Besides, in a famine these Chinese peasants did sometime eat children, although perhaps not their own but someone else's...“<sup>250</sup>

Dass die chinesischen Bauern in der Verzweiflung in Hungersnöten auch Kinder aßen, war aber wohl nicht nur eine Praxis, die den Notzeiten der imperialistischen Vereinnahmung geschuldet war, denn auch noch während der Großen Kulturrevolution (文化大革命, wenhua da geming 1966-1976), im sozialistischen China unter Führung Mao Zedongs, wurden offenbar Kinder gegessen, indem Kinderfleisch als Kaninchenfleisch von gewissenlosen Leuten angepriesen wurde.<sup>251</sup> Ruth Weiss ist der Ansicht, dass die von dem Rebellenführer Yu Tongchen gebrauchte Wendung „*they have eaten our children*“ *found an echo in Lu Xun's first literary work A Madman's Diary*.“<sup>252</sup> Lu Xun allerdings wandte die Metapher selbstkritisch an, da ihm klar war, dass die ausländischen Mächte stark waren, weil China schwach war. Einen Hauptgrund für diese Schwäche erkannte er im gesellschaftlichen System, das Unter- zumindest aber Einordnung favorisiert, das Einverständnis mit dem Schicksal statt Auflehnung dagegen befördert und das schließlich den einzelnen Menschen zu einem feigen, willfährigen Spielball der Mächte

---

die Bilder sich auf das Kriegsgeschehen. Auf einem Bild wurde ein gefesselter Chinese, ein angeblicher Spion der Russen gezeigt, der zur Warnung für seine Landsleute öffentlich hingerichtet werden sollte, die um den Gefesselten herumstanden: „Lauter große und kräftige Gestalten, aber mit völlig stumpfsinnigen Gesichtsausdruck. (...) Die Chinesen, die um ihn herumstanden, waren nur gekommen, dieses Schauspiel zu genießen. (...) Ich hatte erkannt, dass unwissende und feige Menschen, mochten sie auch körperlich gesund und kräftig sein, zu nichts anderem taugten, als stumpfsinnige Zuschauer oder willenlose Objekte einer öffentlichen Hinrichtung abzugeben. Krankheit und Tod hatten demgegenüber nichts zu bedeuten. Das dringendste Erfordernis war vielmehr, eine geistige Wandlung in diesen Menschen herbeizuführen, und dafür schien mir die Literatur das geeignetste Mittel zu sein.“ Lu, Ssün (Xun) 1958 a.a.O. S.07f.

<sup>249</sup> Overlach, T. W.: *Foreign Financial Control in China*. Macmillan, New York 1919. S.41 Zitiert nach: Weiss, Ruth F.: *Lu Xun - A Chinese writer for all time*. Beijing 1985. S.302

<sup>250</sup> Weiss (1985) a.a.O. S.303

<sup>251</sup> „One day in 1960, the three old daughter of my aunt Yun-ying's next door neighbour in Yibin went missing. A few weeks later the neighbour saw a young girl playing in the street wearing a dress that looked like her daughter's. She reported this to the police. It turned out that the parents of the young girl were selling wind-dried meat. They had abducted and murdered a number of babies and sold them as a rabbit meal at exorbitant prize. The couple were executed and the case was hushed up, but it was widely known that baby killing did go on at the time.“ Dies schrieb die Autorin Jung Chang in ihrer autobiographischen Familiengeschichte unter dem Stichwort „Capable women can make a meal without food 1958 - 1962“. Dieser Ausspruch ist die Umkehrung eines chinesischen Sprichwortes, welches lautet: „No matter how capable, a women can not make a meal without food.“ Vgl.: Chang, Jung: *Wild swans - three daughters of China*. London 1991. S.309f., S.295

<sup>252</sup> Weiss (1985) a.a.O. S.303

(in- oder ausländisch) werden läßt. Diese Erziehung und gesellschaftliche Formung hat nicht nur im chinesischen Geist, sondern auch im chinesischen Körper, der - seit der Vergleichsmöglichkeit mit Vertretern der ausländischen Mächte - als deformiert wahrgenommen wird bzw. tatsächlich deformiert ist, seinen Ausdruck gefunden. Kang Youwei (康有为, 1858-1927), einer der wichtigsten Reformer seit Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Kreise hoher kaiserlicher Beamter, sah sich daher veranlaßt, eine seiner vielen reformerischen Bittschriften an den Kaiser zu verfassen. Unter Verweis auf einen Politiker der Han-Dynastie und dessen „Denkschrift über Ordnung und Frieden“ legitimiert er seinen Vorstoß in Sachen eines allgemeinen Verbots des Fußeinbindens. Auf der einen Seite will er damit verhindern, dass China zum Gespött der Fremden wird:

„In jüngster Zeit besteht ein reger Verkehr zwischen den zahllosen Staaten der Welt; sie vergleichen ihre Regierungsmaßnahmen und Sitten untereinander; und wo Unzulänglichkeiten oder Fehlschläge auftreten, erntet man Spott und Mißachtung. (...) Die Fremden photographieren diese Bilder des Elends und verbreiten sie, um uns zum Gespött zu machen. Längst schon verhöhnt man uns als unzivilisiertes Volk. Nichts aber bringt uns größeres Gespött und ärgere Beleidigungen ein als die Gewohnheit des Fußeinbindens bei Mädchen und Frauen!“<sup>253</sup>

Kang Youwei zeigt in seiner Argumentation, dass das Fußeinbinden in alten Zeiten zu den fünf schwersten Körperstrafen gehörte und dann lange nicht mehr praktiziert wurde, bis dieser Brauch in der Song-Dynastie weite Verbreitung fand für Mädchen aller sozialen Schichten. Wenn Eltern sich zur Verstümmelung ihrer Kinder nicht durchringen konnten, mussten sie mit der sozialen Ächtung ihrer Töchter rechnen. Indem Kang Youwei dieses Problem als ein historisches und auch juristisches darstellt, begründet er gleichzeitig, dass die Bräuche nicht bleiben müssen wie sie sind. Er stellt dies weder in einen antikonfuzianischen noch in einen Fortschrittszusammenhang! Es ist einerseits der „Spott der Fremden“, der ihn motiviert. Auf der anderen Seite macht er sich - auf Grund dieses Konkurrenzverhältnisses China - Fremde - um die Volksgesundheit und die ernsten Folgen dieser Sitten Sorgen.

„Der Kreislauf ist gestört und stockt; der Körper mit seinen Lebenskräften verkümmert, verfällt, verfault; häufige Erkrankungen der Füße schwächen allmählich den gesamten Organismus. Und diese Schwächung wirkt sich auch auf die Kinder und Kindeskinde aus, so dass die kommenden Generation immer mehr an Kraft einbüßen. Und sie sind alle Bürger des Staates! Wenn diese Schwächung und Verkümmern weitergeht, wo sollte der Staat dann Soldaten hernehmen! Betrachtet man hingegen die Europäer und Amerikaner, so findet man, dass sie hochgewachsen sind und kräftige Körper haben. Der Grund liegt wohl darin, dass ihre Mütter keine eingebundenen Füße haben und sich die Rasse daher ungehemmt und kraftvoll entwickeln konnte.“<sup>254</sup>

Kang Youwei, der gerade im Alter ein strikter Konfuzianer wurde, konnte noch keinen Zusammenhang entdecken zwischen bestimmten, Körper und Geist einengenden Aspekten konfuzianischer Erziehung und entsprechenden Körperhaltungen. Das hatte sich eine Generation später (natürlich vorwiegend in der im Ausland ausgebildeten Bildungselite) grundsätzlich geändert. Man muss sich den historischen Kontext klarmachen. Aufgrund der inneren Reformbewegung waren 1905 die kaiserlichen Beamtenprüfungen, der Inbegriff konfuzianischer Lehr- und Lernpraxis, abgeschafft worden. 1912 wird das gesamte Kaiserreich demonitiert und in die Republik

---

<sup>253</sup> Kang, Yo-wei (Youwei): „Eingabe über die Notwendigkeit eines allgemeinen Verbots des Fußeinbindens.“ In: Schwarz, Ernst (Hg.): *Der Ruf der Phönixflöte*. Bd.2 Berlin 1976. S.793

<sup>254</sup> ebd. S.796

China umgewandelt. Aber natürlich blieben die alten Strukturen weiter wirksam. Der erste Präsident der Republik, Sun Yatsen (1866-1925, 孙中山), wurde durch den für seine reaktionären Ambitionen bekannten Yuan Shikai (1859-1916, 袁世凯) ersetzt. Yuan Shikai, der schon wesentlich zum Scheitern der durch Kang Youwei geführten Hundert-Tagereform von 1898 beigetragen hatte, erklärt sich 1914 zum Beschützer von Konfuzius und führt Opferungen für Konfuzius wieder ein. 1916 schließlich läßt er den Konfuzianismus in der Verfassung als Staatsreligion verankern, was in der nahezu 2000jährigen Geschichte des Konfuzianismus nie der Fall gewesen war. Und zu guter Letzt läßt der Präsident sich wieder zum Kaiser krönen, was das Schicksal mit seinem baldigen Tod belohnte.<sup>255</sup> Doch die reformerischen Kräfte bekamen neuen Schwung durch die junge, im Ausland ausgebildete Elite, die mit Angriffen insbesondere auf den Konfuzianismus, den sie als Grundübel für die Schwäche der chinesischen Kultur in der unfreiwilligen Konkurrenz zu den ausländischen Mächten sah, nicht geizte. Wu Yu (1872-1949), ein junger Historiker, der in Japan Jura studiert hatte und radikal anti-konfuzianisch eingestellt war, faßte diese Angriffe in einen knappen Slogan: „Schlagt den Konfuziusladen zusammen!“ (打倒孔家店, dadao kongjia dian).<sup>256</sup> Wu Yu war es auch gewesen, der sich von Lu Xuns Metapher der Menschenfresserei inspirieren ließ zu seinem Artikel „Menschenfresserei und sittliche Lehre“ (1919).<sup>257</sup> Für ihn waren das Familiensystem und die konfuzianische Forderung nach kindlicher Pietät<sup>258</sup> die zentralen Angriffspunkte. In seinem Artikel über die kindliche Pietät, beschreibt er diese als ein Unterdrückungsinstrument, welche einen Loyalitätsbegriff vertrete, der dazu führt, jeden Widerstandsgeist auszulöschen. „*Thus they have made China 'a great factory producing submissive people'. This is the great function of the term 'filial piety'.*“<sup>259</sup> Es ist in diesem Zusammenhang als Indiz der chinesischen Moderne interessant, dass er die „Fabrik“ als große Normiererin der industriellen Revolution metaphorisch mit den normierenden Zwängen der konfuzianischen Ethik vergleicht. Die konfuzianischen Sitten- und Moralregeln als Hauptbestandteil traditioneller Bildungsinhalte wurde von der jungen Intelligenz, die sich jenseits der traditionellen Beamtenlaufbahn behaupten wollte/ musste, als Fessel empfunden. Lu Xun beschreibt, wie eine Technologie der westlichen Moderne - die Fotografie - zum Erhalt der konfuzianischen Ethik funktionalisiert werden und zur Vervielfachung körperlicher Deformation und eines absurden Nationalismus beitragen konnte.

„Als ich einmal bei einem japanischen Fotografen von meinem Sohn ein Bild machen ließ, machte sein Gesicht einen so unartigen Eindruck, dass er ein japanisches Kind zu sein schien. Als ich dann später bei einem chinesischen Fotografen ein Bild machen ließ, trug er dieselbe Kleidung, aber sein Gesichtsausdruck war zurückhaltend und fügsam. Er war ein durch und durch chinesisches Kind. Das gab mir zu denken. Die Hauptursache für diesen Unterschied ist bei den

---

<sup>255</sup> Zu den historischen Daten und ihrem Zusammenhang vgl.: Dong, Caishi (Hg.): *The Revolution of 1911: Turning point in modern Chinese history*. Beijing 1991. S.429-475; S.495-500; Gernet, Jacques: *Die chinesische Welt*. Frankfurt/M. 1988. S.521-530; Fairbank, John K.: *Geschichte des modernen China 1800-1985*. München 1989. S.133-189

<sup>256</sup> Vgl.: Scherner, Helga: „Hu Shi und Chinas Wege der geistigen Erneuerung.“ In: Hu, Shi: *Autobiographie mit Vierzig*. Bochum 1998. S.165

<sup>257</sup> Staiger, Brunhild: „Classical Heritage and May Fourth Movement.“ In: Orientální ústav (Hg.): *The May Fourth Movement in China*. (Major papers prepared for the XX International Congress of Chinese studies.) Prague 1968. S.72

<sup>258</sup> Wu Yu schrieb 1917 zwei Artikel mit den Titeln „The Family System as the Root of Despotism“ und „On Filial Piety“, wo er seine Ansichten äußerte. Vgl. ebd. S.71

<sup>259</sup> ebd.

beiden Fotografen zu suchen... Die Haltung, die man bei ihnen im Sitzen und Stehen einzunehmen hat, ist nicht dieselbe. Hat das Kind einmal eine feste Position eingenommen, dann wartet der Fotograf den kurzen Moment ab, den er für den günstigsten hält. (...) Fotografiert man ein Kind in dem Augenblick, wo es fügsam und zurückhaltend ist, dann meint man, ein chinesisches Kind vor sich zu haben. Fotografiert man es aber in dem Augenblick, wo es lebhaft und unartig ist, dann scheint es sich um ein japanisches Kind zu handeln. Fügsamkeit ist nicht unbedingt eine schlechte Tugend. Nimmt sie jedoch Überhand, so dass man zu allem ja und amen sagt, dann ist sie nicht nur schlecht, sondern vielleicht sogar vollkommen nutzlos. (...) Aber die allgemeine Tendenz in China geht in Richtung Fügsamkeit - 'Ruhe'. Ein Kind, das die Augen senkt, zu allem nickt, gilt als 'süß', ein Kind, das lebhaft, gesund, unartig ist, gilt als 'aktiv', worüber andere unweigerlich den Kopf schütteln und dieses Verhalten als 'die Eigenart des Auslands' bezeichnen. Da man viele Jahre unter dem Eindringen des Auslands gelitten hat, haßt man die 'Eigenarten des Auslands'. Mehr noch, man setzt sich mit Absicht in Gegensatz zu den 'Eigenarten des Auslands'. Da das Ausland aktiv ist, ist man selbst passiv, da das Ausland die Wissenschaft pflegt, gibt man sich dem Aberglauben hin, da man dort kurze Gewänder trägt, trägt man hier lange, da man dort Gewicht auf Hygiene legt, ißt man hier Fliegen; erfreut man sich dort bester Gesundheit, wird man hier krank ... Nur so läßt sich Chinas alte Kultur bewahren, nur das gilt als Vaterlandsliebe, nur so ist man frei von Versklavung.<sup>260</sup>

Insbesondere in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts herrschte viel Verwirrung um die neu anzustrebende Ausstattung der Alltagstheatralität und Selbstinszenierung, die gleichzeitig etwas über kulturelle Identität aussagen sollte, wofür natürlich die Kleidungsfrage entscheidend war. An der Frage, ob „lange oder kurze Gewänder“ zu tragen seien, schieden sich die Geister, geordnet jeweils nach ihren Fortschritts- oder Konservationsideen. Dabei konnte es geschehen, dass die 'Progressiven' und die 'Reaktionäre' (zwar aus verschiedenen Gründen), zur selben Kleiderordnung gelangten. Mit der Wahrung der kulturellen Identität in dieser Frage war es nicht so einfach, denn die Chinesen waren seit 1644 der Fremdherrschaft der Mandschuren ausgesetzt, die ihre eigene Kleider- und Frisurenordnung - ganz im Stile von Eroberern - mit brachialer Gewalt<sup>261</sup> durchsetzten. So kam es, dass die Chinesen, als sie mit den westlichen Eroberern konfrontiert waren - und deren Kleidernorm hat sich inzwischen durchgesetzt - nicht wußten, auf welche Tradition sie sich berufen sollten. Warum letztlich die Elite der politischen Widerstandsbewegung und der kulturellen Erneuerung, nämlich die Studenten der Peking-Universität, auf die mandschurische Kleidung zurückgriffen, begründete auf aberwitzige Weise Lin Yutang (林语堂, 1895-1976), der in Deutschland bekannt ist durch sein Buch „Mein Land und mein Volk“.<sup>262</sup> Lu Xun beschreibt diese Episode folgendermaßen:

„Nicht allein hatte Yuan Shikai, als er den Thron bestieg, das lange Gewand und den Reitrock zur allgemeinen Festkleidung erhoben, sondern auch nach der Bewegung des 4. Mai (1919) ordnete die Universität Beijing (Peking) in dem Bestreben, die Sitten in ihrer Anstalt zu veredeln, eine Uniform an. Sie lud die Studenten zu einer öffentlichen Beratung hierüber ein, in deren Ergebnis folgende Montur beschlossen wurde: langes Gewand und Reitrock! Der Grund, warum man dieses Mal nicht die fremdländische Kleidung wählte, war, wie Herr Lin Yutang betonte: weil sie der Gesundheit nicht zuträglich wäre. Hüfte und Hals, die uns die Schöpfung gab, können von Natur aus gebeugt werden. *Eine gebeugte Hüfte und ein gekrümmter Rücken gehören in China zur normalen Haltung, denn kommt uns eine Strömung entgegen, fügen wir uns ihr, und fließt die Strömung in unsere Richtung, dann fügen wir uns ihr natürlich ganz. Deshalb sind wir ein Volk, das es am besten versteht, den menschlichen Körper zu erforschen und ihn entsprechend seiner*

<sup>260</sup> Lu Xun: „Gedanken anlässlich einer Fotografie meines Sohnes.“ In: Lu, Xun: *Die Methode wilde Tiere abzurichten*. Berlin 1981. S.60 f.

<sup>261</sup> Das Tragen bestimmter Kleidung und Frisuren (insbesondere des Zopfes) wurde den Chinesen von den mandschurischen Eroberern 1645 bei Todesstrafe vorgeschrieben. Vgl.: Gernet (1988) a.a.O. S.395

<sup>262</sup> Lin, Yutang: *Mein Land und mein Volk*. Stuttgart/ Berlin (keine Jahreszahl angegeben)



*Natur zu gebrauchen. Weil der Hals die dünnste Stelle ist, wurde das Kopfabhacken erfunden, weil sich die Kniegelenke beugen lassen, wurde das Niederknien erfunden, und weil auf dem Gesäß viel Fleisch vorhanden ist und es außerdem das Leben der Menschen nicht gefährden kann, wurde das Durchprügeln des Hinterns erfunden. Die naturwidrige fremdländische Kleidung ist auf diese Weise nach und nach von ganz allein untergegangen. (...) Die Kleiderordnung des Altertums wieder einzuführen, stößt auf die echte Schwierigkeit, in kurzer Zeit die Kleidung aus der Zeit des Gelben Kaisers bis zur Song- und Ming-Dynastie zu rekonstruieren. Lernen wir von den Theaterkostümen, würde es gewiß auch etwas komisch aussehen, wenn man in einem Drachengewand mit Jadegürtel und in schwarzen Stiefeln mit weißer Sohle ein Motorrad fahren und in einem europäischen Restaurant speisen würde.*<sup>263</sup> (Hervorhebung A.B.)

Es waren also nicht nur die einverleibten, konventionalisierten Körperbewegungen, die der Disziplinierung des Leibes entgegenkamen, sondern auch die Spezifik des menschlichen Körpers selbst und die Bekleidung desselben konnte auf vorzügliche Weise als Instrument der Macht funktionalisiert werden. Lu Xun beschreibt, ebenfalls im Zusammenhang mit der Fotografie, wie zu jener Zeit (20er Jahre) Selbstinszenierungen der betuchten Gesellschaft (und aus der kamen in der Regel die Studenten) in einer Art Mode, die Stellung ein und derselben Person im hierarchischen Gefüge als einmal in der herrischen und einmal in der unterwürfigen Position bildlich auf einem Foto zum Ausdruck brachte. Diese Inszenierungen deuten eher auf ein, wahrscheinlich unreflektiertes, Einverständnis, denn auf Widerstand bezüglich der tradierten konfuzianischen Normen hin. Interessanterweise zieht Lu Xun zur Beschreibung dieser Individualinszenierungen einer bestimmten sozialen Klasse auffällig Beispiele aus dem (traditionellen) Theater heran, welches er auf diese Weise gleich mit angreift. Besondere Zielscheibe des Spotts ist dabei der Star der Peking-Oper Mei Lanfang in seiner Eigenschaft als männlicher Darsteller von Frauenrollen.<sup>264</sup> In den traditionellen chinesischen

---

<sup>263</sup> Lu, Xun: „Der Untergang der fremdländischen Kleidung.“ In: Lu, Xun: *In tiefer Nacht geschrieben*. Leipzig 1981. S.203f.

<sup>264</sup> „Photography was, in short, like witchcraft. During Emperor Wenzong’s reign (1851 - 1861), it happened that in a certain province some peasants destroyed the property of a person who practiced photography. (...) S City had long had a photography studio. (...) Hanging on the wall were framed photographs of the great Zeng Guofan, Minister Li Hongzhang, General Zuo Zontang, and Commander Bao. A well-intended elder from my clan once used these photographs to offer me moral instruction. ‘These man’, he said, ‘were all great officials of the day, distinguished public servants who had suppressed the Long Hair rebellion, (Taiping-Aufstand der Bauern Mitte des 19. Jh., A. B.) you should follow their example.’ (...) the people of S City did not seem to like to have their photographs taken, and since a person’s spirit could be stolen by the camera, it was especially inappropriate to have one’s photograph taken when one’s luck was good (...) there were people who did indeed patronize the photography studio. (...) perhaps some luckless souls or reformists. Portrait photographs of the upper half of the body alone were generally taboo, for this was like being chopped in half at the waist. Naturally, the Qing court had already abandoned this style of execution, but one can still see on the stage Judge Bao’s execution of his nephew Bao Mian (...) It is indeed most unfitting to have one’s picture taken in this manner. Instead they would take pictures of the entire body; to the side would be a tea table on which would lie a rack, teacups, a flower vase, and below which would be a spittoon (...) The subject would be sitting or standing, with a book or scroll in his hands or a very large timepiece hanging on his chest. (...) What age is without its Bohemians and dandies? Those of truly sophisticated taste had long been dissatisfied with the bland uniformity of the herd, and they would remove all their clothes and pretend to be the Jin dynasty eccentric Liu Ling or dress up in the traditional silk garb of someone from X dynasty, but there were not many of these. What was rather popular was to take two pictures of oneself, each with a different costume and expression, then put them together into a single photograph: two selves, like a guest and host, or a master and slave. This was called the ‘Picture of Two Selves’. But a different name was used when one of the selves was seated imperiously above the other, which knelt before it depraved and pitiful: ‘Picture of me Entreating Myself’. After a picture was developed, it was obligatory to write some poem or lyric on it (like ‘Melody for the Scented Garden’ or ‘Catching Fish’) and then hang it up in one’s library. Because they belonged to the herd, the wealthy elite could never in a million years imagine such refined designs. But they too had their particular pose, although it was little more than a ‘Family Togetherness’ picture: oneself seated in the middle with a multitude of sons, grandsons, greatgrandsons (and so on) arranged at one’s feet. (...) If one were to search Beijing day and night for one of these variously sized, ever alternating photographs that was not of a man of wealth and power, then (...) one would find only those of a single man: the Peking opera star Mei Lanfang. Portraits of Mei Lanfang doing the *Celestial Maiden Scatters Flowers* or *Daiyu Buries Flowers* (acted in the

Theaterformen spielen die konventionalisierten Bewegungsabläufe eine große bzw. die entscheidende Rolle. Deshalb ist es nur folgerichtig, dass unter den gegebenen historischen Konstellationen bestimmte Kräfte der Erneuerung harsche Kritik an diesem, die ‘menschenfresserische Moral’ versinnbildlichenden Medium übten. Die einen wollten dieses Theater abschaffen und z.B. durch das sich gerade entwickelnde Sprechtheater ersetzen und die anderen wollten es nach bestimmten Maßgaben reformieren. Zhou Zuoren (周作人, 1885-1967), der Bruder Lu Xuns „gestand freimütig, dass er vom alten Theater nichts verstehe und daher auch keine genauen Beispiele geben könne, aber er sah es durch Unsittlichkeit, Bluttrünstigkeit, Kaiser- und Geisterverehrung gekennzeichnet, Eigenschaften, die in seinen Augen der eigentliche Kern des Konfuzianismus und Daoismus waren“.<sup>265</sup> Aus seiner Sicht war Abhilfe nur durch die Etablierung einer neuen Gesellschaft zu schaffen. Dafür muss ein tieferes Bewusstsein der Chinesen geschärft werden, wozu der Einfluss des Theaters, eines neuen Theaters, gut geeignet sei. „Mit anderen Worten: es ist unbedingt notwendig, dass die Erziehungsinstitutionen der alten Gesellschaft verworfen und eine Vorhut der neuen Gesellschaft geschaffen wird.“<sup>266</sup> Es war Lu Xun, sein Bruder, der zu diesem Zwecke in seiner Eigenschaft als Beamter des republikanischen Erziehungsministeriums, zur Zeit der Revolution von 1911 den Vorschlag machte, in allen Städten Theaterhäuser für Sprechtheater zu errichten, „um durch Aufführungen chinesischer Stücke oder übersetzter ausländischer Stücke die gedanklichen Grundsätze der Revolution wachzuhalten.“<sup>267</sup>

Qian Xuantong (1887-1939) fordert radikal die Schließung aller Theater der Schmink-Gruppen (脸谱派, lianpu pai), womit er das chinesische Theater meint. Diese sollen durch westliches Theater ersetzt werden<sup>268</sup> - eine Idee, die sich nicht durchgesetzt hat... Man warf dem chinesischen traditionellen Theater neben seinem angeblichen Mangel an Realismus und Ernsthaftigkeit auch einen bestimmten Umgang mit Körperlichkeit vor, was einerseits ganz auf der Linie antikonfuzianischer Kritik lag, die den Körper von indoktrinierenden Fesseln und Beschränkungen emanzipieren wollte. Andererseits aber, und da scheint ein Moment des unheimlichen Paradoxen und Widersprüchlichen dieser Diskussionen auf, verwahrte man sich gegen eine „wilde Körperlichkeit“, indem man mit westlichen Evolutionstheorien argumentierte. Zhou Zuoren

„nannte das chinesische Theater ‘wild’, ‘primitiv’ (yeman), wollte das aber nicht als Herabwürdigung, sondern als Kennzeichnung eines bestimmten Entwicklungsstadiums verstanden wissen. Für ihn stand das Musikschauspiel mit seinen Tanzbewegungen und der formelhaften, symbolischen Darstellungsweise auf der gleichen Entwicklungsstufe wie die Tänze mancher afrikanischer Negerstämme. Das Entwicklungsstadium der Wildheit sei zwar eine notwendige Durchgangsstufe in der Geschichte eines Volkes, ebenso das entsprechende Theater, widernatürlich aber sei es, wenn die Entwicklung des Theaters, wie in China seit langem geschehen, auf dieser Stufe stehenbleibe. Auch Fu Sinian sah das chinesische Theater seit der

---

style of the fairy Magu) are more elegant indeed than those of men of wealth and power (...)“ in: Lu, Xun: *On Photography*. (1925) In: Denton, Kirk A. (Hrsg.): *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature 1893-1945*. Stanford/ California 1996. S.198 ff.

<sup>265</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.36

<sup>266</sup> Zhou Zuoren zitiert nach Eberstein, ebd.

<sup>267</sup> ebd. S.27

<sup>268</sup> ebd. S.36

Yuan- und Ming-Zeit auf der Stufe des Varietés (*baxi*) stehengeblieben; er bestritt daher sogar, dass man es überhaupt als Theater bezeichnen könne.<sup>269</sup>

Die Form des Musikschauspiels betreffend bemängelte man folgendes:

„Besonders der starre Formalismus der Rollen, der Sprache und der Darstellungsweise des traditionellen Theaters wurden wiederholt angegriffen. Das Theater solle eigentlich dazu dienen, die menschliche Natur darzustellen; diese könne aber nicht durch Formalismen eingeeignet werden. Im chinesischen Theater dagegen 'wird nicht die Rolle dem menschlichen Leben angepaßt, sondern das menschliche Leben wird der Rolle angepaßt; nicht das Leben wird dargestellt, sondern Rollen werden dargestellt.'<sup>270</sup>

Es ist interessant zu beobachten, in was für eine paradoxe Lage das moderne chinesische Theater durch diese Rezeption westlicher Evolutionstheorien und die Anerkennung der westlichen Kulturhegemonie (als in der Evolutionsleiter weiter vorangeschritten) gebracht wurde. An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich noch einmal daran zu erinnern, dass die chinesische Theatergeschichte bis dahin dominant orale Techniken einer nichtsdestotrotz literalisierten Gesellschaft benutzte. Ausdruck dessen waren eben „Tanzbewegungen und die formelhafte, symbolische Darstellungsweise“, ebenso wie die Rollenfächer. Wenn Fu Sinian meint, dass man dieses Theater eigentlich gar nicht Theater nennen könne, dann stellt sich die Frage, ab wann man Theater auch Theater nennen kann und woher er seine Bewertungskriterien bezieht? Und an diesem Punkt angelangt, versuchten die chinesischen Reformer - immer orientiert am *mainstream* der westlichen „Hochkultur“ - diese Frage u.a. dadurch zu beantworten, indem sie begannen, Theater als Form der Literatur zu fordern. Das ist die eigentliche Sensation, und das sei vorweggenommen, dieses Experiment ist m.E. gescheitert. Es hat zu der schwierigen Situation geführt, dass man den großen performativen Qualitäten oraler Kommunikationstechniken mißtraut - als rückschrittlich deklariert - aber andererseits sich gerade diesen Techniken nicht entziehen kann, wie ich oben an chinesischen Sprechtheatertexten zu zeigen versuchte. Das betrifft ebenso das Problem der Rollenfächer<sup>271</sup>, für die sich im chinesischen Sprechtheater Substitute gebildet haben, weil es kulturell tradierte Erwartungen in bezug auf bestimmte Darstellungsästhetiken gibt, die zudem in der Praxis tradierter Sozialbeziehungen begründet sind (Schauspieler und Publikum gleichermaßen betreffend). Diese lassen sich nicht einfach per Dekret abschaffen. Allerdings mangelt es diesen Substituten an dem hohen artistischen und artifiziellen Standard, den die traditionellen Theaterstile einfach aufgrund ihres historischen Entwicklungszeitraums entwickeln konnten. Entsprechend schwierig gestaltet sich die Handhabung der Darstellungsmittel, wie man an den Bemühungen der Schauspielstudentin Li Mei sehen konnte. Andererseits kann man sich aber auch nicht so ohne weiteres westlicher Schauspielmethoden, wie z.B. Stanislawskis oder Brechts bedienen. So herrscht Verunsicherung sowohl das Eigene, wie das Fremde betreffend. Es kommt zu einem der künstlerischen Qualität wenig förderlichen „Kuddelmuddel“ kultureller Codes, wogegen sich die Sprachverwirrung nach dem Zusammenbruch des Turms in Babel milde ausnimmt.

---

<sup>269</sup> ebd. S.39

<sup>270</sup> ebd. S.41

<sup>271</sup> Vgl. zur Rollendebatte Ende der 70er Jahre: Krott, Martin: „Ein Wesen namens „mittlere Gestalt“ - Zur Realismusdebatte.“ In: ders.: *Politisches Theater im Peking Frühlings 1978. (Chinathemen. Bd.1. hrg. von Helmut Martin)* Bochum 1980. S.101-104

Im Zuge der Reformbestrebungen war es seit der 4. Mai-Bewegung 1919 zu einer Neubewertung der literarischen Gattungen (die alle einen hohen Grad an Oralität bewahrt hatten) gekommen:

„Die Dichtung, bis dahin stets als die höchste Form literarischen Schaffens angesehen, trat in den Hintergrund. Die Novelle, der Roman und das Theater, im alten China zwar hochentwickelt, gleichwohl in der herrschenden Literaturauffassung nur wenig geachtet, rückten als für die neuen Aufgaben der Literatur allein geeignetes Ausdrucksmittel in den Mittelpunkt schriftstellerischen Interesses. Für das Theater ist darüberhinaus festzuhalten, dass es erstmals in der chinesischen Geschichte überhaupt als Literatur angesehen wird.“<sup>272</sup> (Hervorhebung A. B.)

Und erst jetzt konnte man wohl, wenn man Fu Sinians o.g. Statement in Betracht zieht, aus chinesischer Reformsicht von *Theater* sprechen. Man kann die Bedeutung dieses Hierarchiewechsels überhaupt nicht unterschätzen. Eine dominant orale Theaterkultur versuchte, paradoxerweise im Zuge emanzipativer Prozesse, sich die Zwangsjacke eines dominant verschriftlichten Theaters und seiner philologiebesessenen Apologeten als Vertreter westlicher (bildungs)bürgerlicher Kulturhegemonie, überzuziehen. Fast im selben Augenblick wurde 1923 in Berlin das erste theaterwissenschaftliche Institut der Welt gegründet<sup>273</sup>, welches aus der Kritik an eben dieser philologisch verkümmerten Theaterauffassung, die Theater als Anhängsel von Literatur betrachtete, welche sich in vielen Aufsätzen der deutschen Sinologie zur Bewertung der Geschichte des chinesischen Theater in der Moderne bis heutigewiederfindet, auszubrechen versuchte. Aus der Tradition des von diesem Institut entwickelten Konzepts zur theatergeschichtlichen Methodik kommend, hat es mich dennoch nahezu zehn Jahre der Beobachtung, des Nachdenkens und der Analyse gekostet, um dem Teufelskreis von vorgefundenen Mustern der philologisch zentrierten und euro-zentristischen Bewertungsformeln in bezug auf das moderne chinesische Theater zu entkommen. Die *Praxis* interdisziplinären Arbeitens ist nicht so einfach, wie es scheinen mag.

Hu Shi (胡适, 1891-1962), einer der wesentlichsten Reformatoren in bezug auf eine neue chinesische Kultur und Literatur der Moderne, beklagte, dass die Peking-Oper im Gegensatz zum Kunqu-Stil<sup>274</sup> (昆曲) vulgäres Theater (俗剧, suju) sei, welches er für vornehmes Theater

---

<sup>272</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.34

<sup>273</sup> Vgl. zur Geschichte dieses Fachs und zu seiner Konzeption an der Humboldt-Universität zu Berlin: Herrmann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“ (1920). In: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. (Wege der Forschung. Bd.548. hrsg. von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft)* Darmstadt 1981. S.15-24. Fiebach, Joachim/ Münz, Rudolf: „Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung“. (1974) In: ebd. S.310-326. Münz, Rudolf: „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“ In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Ges.- Sprachw. R. XXIII* (1974) 3/4. S.333-348. Ders.: „Zwei Dokumente zur Geschichte der Theaterwissenschaft an der Berliner Universität“ In: ebd. S.349 f.. Fiebach, Joachim: „Theaterstudien als Cultural Studies“. In: ders.: *Keine Hoffnung. Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. (Berliner Theaterwissenschaft. hrsg. von Fiebach, Joachim/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang)* Bd.4. Berlin 1998. S.183-204 (ungekürzte Fassung). Fiebach, Joachim: „Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten.“ In: Fiebach, Joachim/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte und des darstellenden Verhaltens.* Berlin 1996. S.09-67. B.D.: „Jede Ausartung in Spielerei ist auszuschließen. Vor 70 Jahren hat Max Herrmann das erste Theaterwissenschaftliche Institut der Welt gegründet“. In: Humboldt-Universität (Hg.) *Humboldt - Die Zeitung der Alma Mater Berolinenses* .Berlin 1/ 1993/ 94. S.3.

<sup>274</sup> „Das kunqu (chin. ‘Kunshan-Oper’) entstand um die Mitte des 16.Jh. in Kunshan, Provinz Jiangsu. (...) Ein anderer Name für K. war ‘mit Wasser polierte Musik’ (Shuimodiao), womit die stilistischen Besonderheiten des kunqu angedeutet werden: weich, melasmisch, gefühlvoll, verfeinert, geprägt durch den klagenden Klang der Bambusflöte (qudi) als charakteristischem Begleitinstrument. Allg. werden im kunqu fast nur Blasinstrumente benutzt, im Unterschied zur Pekingoper mit ihren schrillen Saiteninstrumenten. (...) Das kunqu war das kultivierte literarische Theater der gebildeten Elite. Die strenge Regelmäßigkeit der Musik und der Sprache sowie die komplexe Darstellungstechnik machten es zu einer der schwierigsten Theaterformen für den Schauspieler wie für den

(雅剧, yaju) hielt.<sup>275</sup> Was man an dieser Aussage vor allem ablesen kann, ist der elitäre Standpunkt eines konfuzianisch geprägten, wenn auch in den USA ausgebildeten Gelehrten, den Hu Shi, „der moderne Konfuzius“<sup>276</sup>, dem Thema gegenüber einnahm. Das *kunqu* war zu einer Art aristokratischem Theater geworden, welches der herrschenden chinesischen Gelehrtenelite und dem Kaiserhof einst am Herzen lag. Seit aber die Mandschuren mit dem Dynastiewechsel von 1644 die chinesischen Beamtengelehrten in die zweite Reihe der Macht und sich selbst durch Übernahme des Kaiserhofes an die Spitze gestellt hatten, verschoben sich die Zuordnungen für „Hochkultur“ und „kulturelle, volkstümliche Niederungen“ etwas. Das *kunqu* trat auch durch diesen Machtwechsel in den Hintergrund, während die Peking-Oper, die über eine den nomadischen Reitervölkern vertrautere Instrumentierung verfügte, seit dem 18. Jahrhundert vom mandschurischen Kaiserhof gefördert und nach dem Zusammenbruch der Dynastie nach und nach zum chinesischen Nationaltheater<sup>277</sup> mit Mei Lanfang als Super-Ikone erklärt wurde, obwohl die Peking-Oper ein zwar weit verbreiteter aber dennoch ein lokaler Theaterstil war, der mit dem Nationenbegriff, zumindest im europäischen Sinne, überhaupt nicht zusammenpaßte. Hu Shi also kritisierte die Pekingoper als Kunst der ungebildeten mittleren und unteren Bevölkerungsschichten, wo „die Worte und Sätze im Theater in der Regel äußerst plump und gewöhnlich“ seien. Wegen der unteren sozialen Trägerschichten einerseits und dem niederen Bildungsniveau der Künstler andererseits, hätten sich „schlechte Eigenschaften dieser Gesellschaft“ und „vielerlei schlechte Aufführungsgewohnheiten bewahrt“.<sup>278</sup> Von diesen schlechten Eigenschaften müsse das Theater gereinigt werden. Da die Reformen und Kulturerneuerer aber genau diese unteren Schichten aufklären wollten, konnten sie sich natürlich nicht der Mittel der bis zur Erstarrung verfeinerten Herrschaftskulturgüter der gebildeten Elite bedienen, die ja in China traditionell mit der politischen Elite nahezu deckungsgleich war. Zudem entstammten diese Kulturgüter der, unter Beschuss geratenen, „menschenfresserischen“ Gesellschaft. Zhou Zuoren sah 1924 drei Theaterformen der Zukunft voraus, wonach das Sprechtheater für die Intellektuellen, das alte, von allen Anstößigkeiten gereinigte traditionelle Theater für die Ästheten und ein reformiertes Musiktheater für die Volksmassen bestimmt war.<sup>279</sup> Man kam um die volkstümlichen Formen nicht herum. Diese aber waren oral geprägt. Das kulturelle Wissen der unteren Bevölkerungsschichten, insbesondere der Bauern, resultierte aus den Erzählungen der wandernden Geschichtenerzähler und der Wandertheater. Die Grundlagen dieser Aufführungen waren dominant oral und nur im weitesten Sinne literarisch. Duan Baolin weist daraufhin, dass die Geschichten der Geschichtenerzähler erst später in Textbücher verwandelt

---

Zuschauer. Der Niedergang des *kunqu* setzte im 19. Jh. ein. (...) Anfang des 20. Jh. gab es nur noch wenige *kunqu*-Truppen. Als verbreitete Theaterform war die Pekingoper an die Stelle des *kunqu* getreten.“ Vgl.: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.) (1986) a.a.O. S.510 f.

<sup>275</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.36

<sup>276</sup> Vgl.: Scherner (1998) a.a.O. S.155

<sup>277</sup> Empfehlenswert für einen komprimierten Überblick zur Geschichte der Peking-Oper im Kontext des modernen chinesischen Nationalismus findet sich in: Fessen-Henjes, Irmtraud: *Der Peking Stil im traditionellen chinesischen Musiktheater und seine nationale Bedeutung*. In: Archiv Orientální. Praha Dezember 1996. S.95-114; Fessen-Henjes, Irmtraud: „Die Pekingoper im 20. Jahrhundert - lebendige kulturelle Tradition im Kampf zwischen künstlerischer Gestaltung der Gegenwart und politischem Utilitarismus“ In: asien afrika lateinamerika. Heft 3 Bd. 8. Berlin 1980. S.467-474

<sup>278</sup> zitiert nach Eberstein (1983) a.a.O. S.36 f.

<sup>279</sup> ebd. S.38

wurden. Letztlich waren auch die Theaterstücke der Musiktheaterstile eigentlich Improvisations- und Aufführungsnotate, die erst nachträglich schriftlich fixiert wurden. In der Silbe *hua* des Wortes für Sprechtheater (*huaju*) kommt dieser Zusammenhang immernoch zum Ausdruck.

„In the ancient times, the tale was called ‘shuo’ (speaking), (...). In the middle ancient times the tale was called ‘Hua’ (talk), for example, ‘to tell a good talk’ (...) in Sui dynasty, and ‘a talk of a spray of flower’ (...) in Tang dynasty. ‘Hua’ means the tales, ‘Shuo Hua’ is storytelling, its notes is ‘Hua ben’ (tale note).“<sup>280</sup>

Vermutlich, um der Anruchigkeit des Theaters zu entgehen, wurde dieses nun - unter westlichem Einfluss - der Literatur zugerechnet. Das war der Ritterschlag für diese bis dahin dem Amusement und der Prostitution naheliegenden Kommunikationsform, die nach den Vorstellungen der konfuzianischen Elite überhaupt nicht als Kunst oder Literatur galt. Jetzt konnte das Theater aufgewertet werden und zwar vor allem in bezug auf seinen didaktisch-aufklärerischen Wert, der es politisch zu einem nützlichen Werkzeug machte. Unter dem Einfluss der Evolutionstheorie und damit einhergehenden Fortschritts- und Rückschrittseinordnungen, entwerteten Teile der chinesischen Bildungselite das eigene Theater, wobei ihnen ihre konfuzianisch geprägten Vorurteile hilfreich waren. Die Gründe dafür, warum man das Theater, wie es war, ablehnte, hatten sich gewandelt, aber die Ablehnung blieb unter dem Vorbehalt bestehen, dass man das Theater reformieren müsse, weil es selbst nicht nur Ausdruck sondern auch Verkünderin der „menschenfresserischen Moral“ sei. Und diese Moral hatte schließlich zur Unterlegenheit Chinas gegenüber den fremden Mächten geführt. Deshalb musste man sich, um in diesem Konkurrenzkampf bestehen zu können, der Mittel des Feindes bedienen, dessen Stärke in seinem Fortschritt bestand. Also musste man fortschrittlich sein und das bedeutete den Versuch der Literarisierung des Theaters, denn ein Theater, welches nicht literarisiert ist, ist eben rückschrittlich etc.. Hu Shi macht in seinem Aufsatz „Der Evolutionsstandpunkt in der Literatur und die Theaterreform“ den Konservatismus der Chinesen dafür verantwortlich, dass sich diese literarische Gattung nicht frei hätte entfalten können, wie im westlichen Theater<sup>281</sup>. Natürlich reflektiert er nicht, und das konnte man historisch wohl auch nicht erwarten, dass die Literarisierung des Theaters im Westen ja durchaus auch zu einer spezifischen Fesselung geführt hatte, die mit der Verschriftlichung der westlichen Kultur und der bereits erwähnten Dichotomien zwischen Körper und Geist zu spezifischen Entfremdungserscheinungen geführt hatten, gegen die sich die westliche Theateravantgarde seit Beginn des Jahrhunderts aufzuheben begann. Die performativen Qualitäten der Leiblichkeit waren im chinesischen Theater viel weiter entwickelt, als im vergleichbaren europäischen Theater. Daher rührte ja auch das Interesse der historischen Avantgarde im Westen an diesem Theater und dem asiatischen Theater im allgemeinen.<sup>282</sup> Hu Shi führt weiter aus, dass jede Literatur viele unnütze Überreste

---

<sup>280</sup> Duan, Baolin: „On historical development of Folktale and Story telling (Ping Hua)“ (abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)

<sup>281</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.39f.

<sup>282</sup> Richard Schechner und Eugenio Barba haben mit ihren spezifischen Konzepten der Theateranthropologie versucht, sich diese nutzbar zu machen. Vgl.: Schechner, Richard: „Formen der Annäherung zwischen anthropologischem und theatralischem Denken.“ in: ders. *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek b. Hamburg 1990. S.9-47 und Barba, Eugenio: „Theateranthropologie: Erste Hypothese.“ S.123-134 sowie ders.: „Theateranthropologie.“ S.147-174 in: ders.: *Jenseits der schwimmenden Inseln*. Reinbek b. Hamburg 1985.

aus vergangenen Entwicklungsstadien besitze. Er beklagt, dass das chinesische Musikschauspiel zur Zeit der Yuan- und Ming-Dynastie sich in Richtung erweiterter gesprochener Dialoge entwickelt habe, dann aber doch wieder zurückgefallen sei in ein Stadium, wo der Musik die beherrschende Stellung eingeräumt wurde. Zu den unnützen „Rudimenten“ aus früherer Zeit zählt er die Musik, die Masken, die Bühnenkonventionen. Er führt aus, dass der Westen solche Rudimente wie den Chor überwunden hätte. Deshalb müßte auch das chinesische Theater seine Rudimente überwinden und sich entwickeln.<sup>283</sup> Was hätte er wohl von Ausführungen wie denen von Schiller, den Chor der griechischen Tragödie oder denen Goethes, die von Männern gespielten Frauenrollen im römischen Theater betreffend, gehalten?<sup>284</sup> Ganz zu schweigen von Brecht'schen Ausführungen zum epischen Theater. Natürlich ließen sich die chinesischen, am westlichen Evolutionsmodell ausgerichteten Reformen nicht in der Radikalität durchführen, wie es den Reformern vielleicht lieb gewesen wäre. Fu Sinians Idee von einem „Übergangstheater“ (过渡戏, guoduxi) zeugt davon.

„Dieses enthielt noch viele Elemente des alten Musikschauspiels (vor allem in der Form der Darstellung), aber durchaus auch schon solche des von den Vertretern der 4.Mai-Bewegung geforderten ‘Problemtheaters’ (wentixi); Fu Sinian hob die in den Stücken des Übergangstheaters zum Ausdruck kommende Kritik am Ehesystem hervor. Die Notwendigkeit zu einem Übergangstheater ergab sich daraus, dass die meisten Schauspieler nicht bereit waren, sich ganz von der Tradition abzuwenden, und dass auch das Publikum nicht bereit war, auf das gewohnte Musiktheater einfach zu verzichten. Als hervorragendes Übergangstheater sah Fu Sinian das Theater an, das in jenen Jahren unter der Bezeichnung ‘neues Theater’ (xin ju) von dem Schauspieler Mei Lanfang in Peking gespielt wurde.“<sup>285</sup>

Mei Lanfang allerdings gab seine Experimente diesbezüglich bald auf, obwohl er großen Publikumserfolg hatte. Seine Argumentation ist interessant, denn

„ihm schien die Darstellung des gegenwärtigen Lebens in der Peking-Oper dort an ihre Grenzen zu stoßen, wo sich der neue Inhalt nicht mit der alten Form der Darstellung vereinbaren ließ. Darüberhinaus deutete er an - und darin lag für ihn wohl der Hauptgrund, diesen Weg nicht weiterzuverfolgen -, dass er selbst die traditionelle Darstellungskunst der Peking-Oper damals noch nicht zu seiner Zufriedenheit beherrschte, so dass er sich für moderne Themen, für deren Darstellung auch die Darstellungsform verändert werden müsse (vor allem durch den Abbau des Tanzcharakters der Bewegungen), nicht für geeignet hielt. Dieses Argument ist wohl dahingehend zu interpretieren, dass er sah, dass er bei einer Darstellung moderner Themen gerade auf die traditionelle Darstellungskunst, in der er es zu einer Meisterschaft gebracht hatte, hätte verzichten müssen. Dazu aber war er nicht bereit.“<sup>286</sup>

Mei Lanfang hatte sich bei seinen Experimenten des „neuen Theaters“ sowohl von westlich beeinflussten Sprechtheatermodellen leiten lassen, deren Aufführungen er unter der Leitung von Ouyang Yuqian 1913 in Shanghai sah. Aber hauptsächlich knüpfte er an erste

„Versuche einer neuen Peking-Oper an, die Wang Xiaonong Ende des 19.Jahrhunderts unter dem Namen ‘Neues Theater mit moderner Kleidung’ (shizhuang xinju) unternommen hatte; die Schauspieler trugen zeitgenössische Kleidung und bemühten sich um eine realistische

---

<sup>283</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O S.40

<sup>284</sup> Vgl.: Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ In: Schiller, Friedrich *Sämtliche Werke* Bd. 5.1. (Berliner Ausgabe) Berlin 1990. S.7-15. Goethe, Johann Wolfgang: „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt“ In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Bd. 3. Berlin 1973. S.11-14

<sup>285</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.41

<sup>286</sup> ebd. S.220

Darstellungsweise. In den Stücken wurde die Umgangssprache verwandt; auch nahmen die gesprochenen Dialoge einen viel breiteren Raum ein als in der traditionellen Peking-Oper.“<sup>287</sup>

Tatsächlich war es so gewesen, dass das traditionelle chinesische Theater durchaus in der Lage war, auf neue Herausforderungen der Gegenwart zu reagieren. Auf die Bedrohungen durch die verlorenen Kriege mit den Russen, Japanern und Westmächten, die immer mehr Konzessionen und Handelszonen in den Hafenstädten einrichteten und damit das chinesische Reich einer Zerstückelung zutrieben einerseits und die Reformunwilligkeit des mandschurischen Kaiserhofes andererseits, wurde im Theaterbereich zunächst in traditionellen Theaterkreisen reagiert. Erste Ansätze gingen von Theatergruppen in den nach außen geöffneten Küstenstädten aus, wodurch dieses Theater einen ausgeprägt urbanen Charakter bekam. Eines der Zentren wurde Shanghai, wo „durch den von den ausländischen Konzessionsgebieten ausgehenden westlichen Einfluß die Erschütterungen in allen Lebensbereichen am stärksten fühlbar waren. Die Notwendigkeit gesellschaftlicher Reformen und neuer kultureller Ausdrucksweisen trat hier besonders deutlich zutage.“<sup>288</sup> Seit den späten 1880er Jahren brachten Schauspieler und Theatergruppen Theaterstücke zur Aufführung, die sich in Thematik und künstlerischer Form vom traditionellen Theater unterschieden. Getragen wurden diese Versuche vor allem von örtlichen Theatertruppen sowie von Schülern der Missionsschulen bzw. chinesischer Schulen.<sup>289</sup> Die Amateurtheater der einzelnen ausländischen Konzessionen, die ihre Sprechtheaterstücke in den jeweiligen Landessprache innerhalb ihrer Konzessionen spielten, beeinflussten das Geschehen nicht, da sie nach außen isoliert waren. Mit den o.g. Theateraktivitäten wurden bereits wichtige Parameter für das moderne chinesische Theater vorausgenommen. Das betrifft sowohl das modernisierte chinesische Musikschauspiel als auch die neue Form des Sprechtheaters (*huaju*). In ihrer Aufführungspraxis steckte eine Möglichkeit, schnell und politisch aktivierend auf Zeitgeschehnisse zu reagieren. Das betraf zum einen die Funktion des Theaters (das politische Engagement im aktuellen Zeitgeschehen, Theater als aufklärerisches Medium). Zum Beispiel spielte Wang Xiaonong (汪笑侬, 1858-1918) zur Unterstützung der Reformbewegung von 1898 das Stück „Die traurige Geschichte des Untergangs Polens“, welches bald durch die Behörden der Mandschu-Dynastie verboten wurde.<sup>290</sup> Wang Xiaonongs Truppe spielte auch in westlicher Kleidung. Manchmal aber auch satirisch gemeint. Vor allem dann, wenn eigene Theaterstoffe - als historische Analogie zu aktuellem Geschehen - plötzlich nicht mehr in den traditionellen Kostümen gespielt wurden. Auch machte er sich die sozialkritische Macht des Weinens zunutze:

„Nach der Belagerung Beijings durch die Alliierte Armee der Acht Mächte schrieb der berühmte Schauspieler Wang Xiaonong (1858-1918) das Stück *Tränen am Ahnentempel*, das auf der Geschichte von Liu Chen, dem König der Nördlichen Shu (im heutigen Sichuan) gegen Ende der Zeit der Drei Reiche, beruhte, welcher sich dem Feind nicht ergeben wollte und *weinte*, als er in seinem Ahnentempel ein Opfer darbrachte. Damit wollte Wang Xiaonong *den Patriotismus und den Angriff auf die Korruption der Qing-Herrscher anfeuern*. Einige Darsteller versuchten als Satire auf die Regierung, Opern in zeitgenössischer Kleidung zu spielen.“<sup>291</sup> (Hervorhebung A.B.)

---

<sup>287</sup> ebd. S.218 f.

<sup>288</sup> ebd. S.22

<sup>289</sup> ebd. S.21 f.

<sup>290</sup> ebd. S.21

<sup>291</sup> Bai, Shouyi: *Chinas Geschichte im Überblick*. Beijing 1989. S.514



Die Schüler an den Missions- und anderen Schulen bezogen sich ebenfalls auf das aktuelle Zeitgeschehen, wie den Boxeraufstand 1900 und den darauffolgenden Einmarsch alliierter westlicher Truppen in Peking. Sie spielten auch europäische Klassiker in Originalsprache.<sup>292</sup> Formal vergrößerte sich der Anteil gesprochener Dialoge insgesamt im Theater. Ausserdem verschob sich die artifizielle Form des Sprechens *zhongzhouyun*, einer Art Singsang im *Jingju* (Pekingoper) zugunsten des Alltagssprechens, wobei auf Hochchinesisch oder Dialekte zurückgegriffen wurde. Formal am auffälligsten war, dass nun in moderner chinesischer oder auch westlicher Kleidung gespielt wurde, statt in den traditionellen Kostümen. Wie einschneidend gerade die letztere Neuerung für Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhalten gewesen sein muss wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die traditionellen Kostüme, ohne dass es extra erwähnt werden musste, auf einen Blick über soziale Stellung, das Alter, das Geschlecht und den individuellen Charakter der jeweiligen Rolle Auskunft gaben. Diese ersten reformatorischen Versuche, die neue Ausdrucksmittel für eine neue Wirklichkeit suchten, blieben allerdings in ihrer Wirkung auf kleine gesellschaftliche Kreise beschränkt. Benannt wurde dieses Theater nach seinen auffälligsten Neuerungen entweder „Neues Theater mit moderner Kleidung“ (时装新剧, shizhuang xin ju) oder „Neues Theater zum Zeitgeschehen“ (时事新剧, shishi xin ju). Der erste moderne Schriftsteller, der die Anregung aufnahm, nicht mehr in der exklusiven Sprache der Literati (文言, wenyan) zu schreiben, sondern sich der im Volk und in den volkstümlichen Performancekünsten benutzten Umgangssprache (白话, baihua) zu bedienen, war Lu Xun in seiner o.g. Erzählung/Novelle „Tagebuch eines Wahnsinnigen“. Intendiert war die Absicht, einen größeren Publikumskreis zu erreichen. Dafür musste man erneut auf die verschriftlichte Form der *gesprochenen* Sprache zurückgreifen und versicherte sich so wieder der Qualitäten der dominant oralen Kultur. Das war auch einer der Hauptgründe, warum sich die gesellschaftskritische Metapher der „Menschenfresserei“ so verbreiten konnte und vor allem im neuen Medium des Sprechtheaters, als Ausdruck chinesischen Fortschrittswillens und einer Gegenbewegung zur alten „menschenfresserischen“ Gesellschaft, bis in die Gegenwart aufgenommen wurde.<sup>293</sup> Doch diese Metapher ist auch Ausdruck einer janus-

---

<sup>292</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.21

<sup>293</sup> In dem Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre entstandenen Straßentheaterstück „Leg deine Peitsche nieder“ (siehe Stückübersetzung im Anhang der Arbeit) wird der Zusammenhang zwischen Hunger und „menschenfresserischem“ Umgang miteinander thematisiert. Hanzi läßt seine durch die schrecklichen Lebensumstände verursachte Wut prügelnd an seiner Tochter Xiangjie aus:

„Xiangjie: Armer Vater, der Hunger treibt ihn oft zu Wutanfällen. Aber früher war er mir ein liebevoller Vater. Er hatte nicht den geringsten Groll im Herzen. So wie ich das verstehe, hat das etwas mit dem Hungern zu tun. Ich spüre, dass diese Qualen noch schlimmer sind, als die Peitsche auf meinen Körper sausen zu lassen. (...) Hanzi: Und jetzt bin ich auch noch durchgedreht, behandle dich wie Vieh, schlage und beschimpfe dich, will aus deinem Körper etwas Eßbares herauspressen. Oh Himmel, wie ist das nur? Wer hat mich in den Wahn getrieben? Xiangjie: Papa, das kommt, weil wir heimatlos sind und nichts zu essen haben. Ein hungriger Bauch zerstört nicht nur die Gesundheit, er färbt auch das Herz schwarz. Hanzi: Gutes Kind, du hast recht. Heimatlos und nichts zu essen. Das hat mich erst verrückt gemacht. Wir sind beide arm dran. (nachdenklich) Wenn wir Menschen sein sollen, wenn wir wie Menschen weiter leben sollen, dann gebt uns sofort etwas zu essen. Wir haben keine Familie, zu der wir zurückkehren können. Wir haben keinen Acker, den wir bestellen können, keine Arbeit. Wir gleichen wilden Hunden. Wie sollen wir uns da wie Menschen verhalten? (...) Junger Arbeiter: Ich sag euch was, der euch frieren und leiden läßt, der euch den Acker nahm ist der japanische Imperialismus, und es sind die jeden Widerstand verweigernden landesverräterischen Kollaborateure. (...) laßt uns gemeinsam mit denen abrechnen, die uns unterdrücken und ausbeuten. - Das erst ist unser Ausweg! Hanzi: Kind, merk dir, erst wenn wir das Kannibalistische (Menschenfresserische) zerschlagen haben, können wir leben. Xiangjie: Ja, wir wollen wir Menschen weiterleben!“ Menschenfresserei ist also das Gegenteil von Menschenwürde, und um die Menschenwürde zu bewahren, muss Widerstand gegen alles geleistet werden, was diese bedroht. Dieser Widerstand wurde aber lange Zeit von einem Großteil der chinesischen Bevölkerung nicht geleistet.

köpfigen Zweischneidigkeit, die es gerade den Sprechtheaterkünstlern so schwer macht, sich mehr auf die Leistungen der traditionellen Theaterkünste zu besinnen. Sie drückt eine scharfe Kritik an den Traditionen und kulturellen Grundlagen der chinesischen Gesellschaft aus, die aus der Erfahrung der Unterlegenheit dem „fortschrittlichen“ Westen gegenüber herrührt. Natürlich hat es auch schon vor der Konfrontation mit dem Westen kritische Auseinandersetzungen mit Problemen in der chinesischen Gesellschaft gegeben. Diese wurde auch in speziellen Foren der Öffentlichkeit und spezifischen Protestformen, wozu das traditionelle Theater in gewissem Umfang durchaus gehörte, auf spezifische Weise diskutiert. Aber weder die Fremdherrschaft der Mongolen während der Yuan-Dynastie noch die Fremdherrschaft der Mandschuren während der Qing-Dynastie konnten das chinesische Vertrauen in die Leistungen der eigenen Kultur so fundamental erschüttern, wie die Begegnung mit dem Westen. Die ersten beiden Fremdherrschaften waren auf das ausgefeilte und entwickelte Verwaltungssystem und auf die ökonomischen wie wissenschaftlichen Errungenschaften des alten China angewiesen. Diese waren eher Gegenstand der Bewunderung, denn der Verachtung. Das hatte sich in der Begegnung mit dem Westen grundsätzlich geändert. Nun gab es eine Konkurrenzsituation, in der all die Errungenschaften der Vergangenheit, die auch wesentliche Grundlage einer kulturellen Identität geworden waren, auf einmal nicht nur nichts mehr wert zu sein schienen, sondern gerade als Grund für die Unterlegenheit angesehen wurden. Auf der anderen Seite aber, kann man seine Geschichte und seine kulturellen Wurzeln nicht abschneiden. Sie wirken einfach weiter. Die Geschichte des chinesischen Sprechtheaters zeugt von den zähen, schwierigen, bis ins Paradoxe gesteigerten Kämpfen, der eigenen Tradition einerseits bis zu einem gewissen Grade zu entfliehen, ihr aber nie entkommen zu können und sich ihrer andererseits aber auch immer

---

Verantwortlich gemacht wurde dafür z. B. die durch den Daoismus und Konfuzianismus anerzogene Fügsamkeit. Zum Stück vgl.: Autorenkollektiv (yi qun xijujia): *Fangxia ni de bianzi*. In: Yu, Lingxu (Hg.): *Zhongguo xin wenxue daxi 1927 - 1937* Bd. 16/ 2, Shanghai 1985. S.337ff. 一群戏剧家: ”放下你的鞭子” in: 于伶序: 中国新文学大系1927-1937” 上海1985年. (*Leg deine Peitsche nieder*. In: *Kompendium neuer chinesischer Literatur 1927 - 1937*). Der den gesellschaftlichen Fortschritt verkörpernde Anthropologe Yuan Rengan in Cao Yus Stück „Der Pekingmensch“ (1940) sagt in bezug auf den archäologischen Fund des Skeletts eines Frühmenschen: „Sehen Sie, das ist der alte Pekingmensch. Die Menschen jener Zeit liebten, wenn sie lieben wollten, sie haßten, wenn sie hassen wollten, und ebenso weinten und schrien sie, wenn ihnen danach zumute war. Sie lebten frei; es gab keine Moral, die sie fesselte, keine Zivilisation, die sie hemmte, keine Heuchelei, keinen Betrug, keine Hinterlist, keine Fallenstellerei. Die Sonne trocknete sie, der Wind umwehte sie, und der Regen wusch sie. Es gab keine Menschenfressermoral und -kultur wie heute, sondern sie lebten vollkommen glücklich. Vgl.: Cao, Yu: „Der Pekingmensch“ In: Eberstein, Bernd (Hg.): *Moderne Stücke aus China*. Frankfurt/M. 1980. S.219. Duo Duo lässt in seinem 1991 im Ausland uraufgeführten Stück „Der Geburtstag“ das Bürgermeisterehepaar folgendermaßen diskutieren: „*Bürgermeisterfrau*: Schwanger ist schwanger, Hauptsache schwanger. *Bürgermeister*: Das geht aber nicht, siehst du denn nicht, was für Zeiten das sind? Schon im siebten Monat leiten sie mit einer Spritze die Geburt ein, das Kind kommt, kann atmen und die Augen aufmachen, aber vor den Augen der Mutter ertränkt es der Arzt. Einige sind darüber in unserer Stadt schon verrückt geworden. Verrückt werden lohnt auch nicht. Leben nicht schon genug Leute von Menschenfleisch?“ (In: Duo, Duo: *Geburtstag*. (Arcus Texte hrg. von Tienchi Martin-Liao) Bochum 1995. S.7. In einem anderen Dialog kommt der Zusammenhang mit dem Westen zum Ausdruck: „*Bürgermeister*: Lernt ihr nur fein, lernt nur! Aber es bringt nichts, von den Ausländern zu lernen. Sag doch selbst: Wenn Männer sich nicht mehr mit Frauen, sondern nur mit Männern abgeben und sogar zu Frauen umgewandelt werden können, und wenn Frauen sowohl mit Männern als auch mit Frauen schlafen, und - egal mit wem sie schlafen - Kinder nur noch über das Reagenzglas bekommen wollen, sag selbst, wer ist da verrückt? Was hältst du von so einer Zukunft? (...) *Lehrer*: Aber sie verfüttern ihre Kinder nicht an Wölfe. (...) *Bürgermeister*: Ich glaube, es ist besser, von Wölfen gefressen zu werden als von Menschen. Niemand kann genau sagen, ob ein Mensch schuldig geworden ist oder nicht. Das ist eine Angelegenheit Gottes. *Lehrer*: Bist du ein Mensch? *Bürgermeister*: Ein Mensch? Ich bin das Gleiche wie du. Vielleicht ein Maultier oder ein Pferd, aber kein Mensch. Ein Mensch? Das kannst du vergessen. Diese Zeiten sind vorbei. Wo gibt es denn noch Menschen? Hast du einen gesehen? (*Wolfsgeheul*) (...) *Lehrer*: Wir haben keine gemeinsame Sprache mehr. Ihr seid eine Verbrecherbande... *Bürgermeister*: Rede kein ausländisches Zeug! *Lehrer*: Ihr seid eine Bande von unmenschlichen, stinkigen Schildkröten! Mörder! *Bürgermeister*: Halt den Mund. Rede nicht wie die 'ausländischen Teufel'. Wir allein sind Menschen. Wir sind Mörder, aber wir sind Menschen.“ ebd. S.34

wieder zu versichern. Wenn man chinesische Sprechtheaterinszenierungen verstehen will, muss man sich dieser höchst schwierigen Existenzbedingung dieser Theaterform bewußt sein. Ein Großteil der Kämpfe, die ich mit meinem Co-Regisseur Meng Jinghui in bezug auf unsere gemeinsame Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“ auszutragen hatte, bezogen sich auf die unterschiedlichen Ansichten bezüglich der „Nützlichkeit“ traditioneller theatraler Formen in einem modernen Theaterexperiment. Viele meiner Ideen und Versuche sind - ohne Angabe von Gründen - an der Weigerung meines Regiekollegen gescheitert, obwohl ich die verständige und professionelle Unterstützung eines Percussionspezialisten und praktizierenden Musikers der Peking-Oper sowie die Unterstützung eines Lehrers und Darstellers traditioneller Kampfkünste hatte, die in verschiedenen workshopähnlichen Unterweisungen versuchten, den Schauspielern bestimmte technische Grundlagen zu verschaffen. Sie versuchten, zwischen mir und Meng Jinghui zu vermitteln, weil sie das Prinzip, welches ich verfolgte, verstanden hatten. Aber es half nichts. Hinzu kam ein gewisses Desinteresse (und sicher auch Bequemlichkeit) eines Großteils der Schauspieler, sich mit interessanten performativen Techniken ihrer eigenen traditionellen Theaterkultur, die sie allerdings gar nicht so sehr als *ihre* eigene ansahen, auseinanderzusetzen. Manche verstanden auch gar nicht, warum ich aus dem fortschrittlichen Westen kommend, mich für so „rückschrittliches Zeug“ aus China interessiere. Sie gaben mir zu verstehen, dass sie moderne Menschen seien, die ihre chinesische Kultur samt dem traditionellen Theater, welches sie zwar nicht verstehen könnten, aber dennoch lieben und schätzen würden (und das wohl eher aus Patriotismus und weil „euer Brecht doch gesagt hat), aber...

Im Gegensatz zur zweischneidigen „Menschenfresser“-Metapher, der auch immer eine gewisse kulturelle Selbstverachtung und nicht nur Selbstkritik anhängt, drückt die „Einverleibungs-, bzw. „Verdauungsmetapher“ m.E. ein tiefes Einverständnis mit der eigenen Kultur, Tradition und Techniken des Lernens sowie den Aspekt dominanter Leiblichkeit aus. Die Menschenfresserei ist der negative Aspekt/ die negierte Form der Einverleibung. Es ist nicht verwunderlich, dass chinesisches Lernen oft mit dem Begriff der „Verdauung“ umschrieben wird. Das betrifft auch das Lernen vom Westen. Mao Zedong äußerte sich in einem Anfang 1940 geschriebenen Aufsatz „Über die neue Demokratie“ in Kapitel 15 „Für eine nationale, wissenschaftliche, den Massen zugängliche Kultur“ in bezug auf die Aneignung der Errungenschaften fremder Kulturen folgendermaßen:

„China muss die fortschrittliche Kultur fremder Staaten in großen Mengen in sich aufnehmen als Rohstoff für die Bereicherung der eigenen Kultur. (...) *Wir müssen alles, was uns heute nutzen kann, in uns aufnehmen. Aber mit allem, was ausländisch ist, muss man verfahren wie mit der Nahrung, die zunächst im Munde zerkaut, im Magen- und im Darmsaft durchfeuchtet und dann geteilt wird in Ausscheidungen, die beseitigt werden, und in einen Extrakt, der aufgenommen wird; nur dann wird die Nahrung für unseren Organismus von Nutzen sein. In ähnlicher Weise sollten wir alles, was ausländisch ist, nicht wahllos verschlingen.* (...) Bei Anwendung des Marxismus in China müssen die chinesischen Kommunisten in gleicher Weise die allgemeinen Wahrheiten des Marxismus restlos und geschickt mit der konkreten Praxis der chinesischen Revolution verbinden...“<sup>294</sup> (Hervorhebung A.B.)

---

<sup>294</sup> Mao, Tse-Tung (Zedong): „Über die neue Demokratie.“ In: ders. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 3. Berlin 1956. S.182

Ein junger, 1968 geborener Schauspieler antwortete mir auf die Frage, wie er als Chinese Goethes „Faust“ versteht, nachdem er in einer chinesischen „Faust“-Inszenierung (Regie: Lin Zhaohua. Premiere: 27.5.1994) mitwirkte:

„Was dieses Stück betrifft, kann man sicher noch viel tiefer graben und Vieles finden. Wir aber haben uns ein Stück Fleisch herausgeschnitten, es gewürzt und gekocht, um ein Gericht daraus zu machen, welches wir den Chinesen zum Kosten gaben. Ich finde, dass es so ist. Ob das dem ursprünglichen Geschmack des „Faust“ nahekommt... Wer weiß das schon?“<sup>295</sup>

In der *Ironisierung* treffen sich *Einverleibung* und *Menschenfresserei* an einem, emanzipatives Potential freisetzenden Schnittpunkt. Es gibt eine alte chinesische Geschichte, „Das Schwerterpaar“, in welcher ein Schmied vom König den Auftrag erhält, ein Schwert zu schmieden. Nach drei Jahren hatte der Schmied sein Werk noch nicht vollendet, was den König so in Wut versetzte, dass er ihn töten lassen wollte. Nach einem Haar- und Fingernagelopfer der Frau des Schmiedes in den Schmelztigel, gelang nun endlich der Guß und der Schmied fertigte zwei Schwerter, ein weibliches und ein männliches. Eins der Schwerter überreichte er dem König. Als dieser aber erfuhr, dass es ein Schwerterpaar gibt, ließ er den Schmied hinrichten. Die Frau des Schmieds gebär einen Sohn, der mit der Rache des Vaters beauftragt wurde, wozu ihm das zweite, versteckte Schwert nützlich sein sollte. Der Junge trifft in den Bergen einen Fremden, der ihm bei seiner Rache helfen will. Da der König, nach einem bösen Traum, eine hohe Summe auf den Kopf des Jungen ausgesetzt hatte, wollte der Fremde nun den Kopf des Jungen im Austausch für seine Hilfe bei der Rache. Tatsächlich enthauptet sich der Sohn des Schmiedes und der Fremde geht mit dessen Kopf zum König,

„der höchst erfreut über den Tod des gesuchten Rächers war. ‘Das ist das Haupt eines Helden’, sprach der Fremde zum König. ‘Ihr müßt es in einen Kessel tun und gar kochen.’ Der König befolgte den Rat; doch drei Tage und Nächte vergingen, und der Kopf blieb so, wie er war, und ließ sich nicht zerkochen. Immer wieder hüpfte er im siedenden Wasser hoch und starrte mit weit aufgerissenen Augen wütend um sich. ‘Der Kopf dieses Jünglings wird sich bestimmt erst zerkochen lassen’, sagte der Fremde zum König, ‘wenn Ihr selbst herantretet und ihn anblickt. Nur Euch wird er sich fügen.’ Das tat denn der König auch und der Fremde riß das Schwert heraus; mit einem gutgezielten Hieb schlug er dem König den Kopf ab, dass auch er in das siedende Wasser fiel. Über den Kessel gebeugt, köpfte der Fremde schließlich auch sich selbst. Die drei Köpfe im Kessel waren alsbald so zerkocht, dass man sie nicht mehr voneinander unterscheiden konnte. So musste die Schädelbrühe der drei gemeinsam bestattet werden.“<sup>296</sup>

Die Moral der Geschichte ist vermutlich, dass nun am Grab des Königs auch die Ahnengeister des Schmiedes, aufgrund seines toten Sohnes, und die des „Rachegeistes“/ Fremden verbleiben. Wenn dem Ahnengeist des Königs geopfert wird, wird gleichzeitig seinem Feind geopfert. Lu Xun veröffentlichte 1936 einen Band mit historischen Satiren unter dem Titel „Alte Geschichten neu erzählt“, in den auch die Schwertergeschichte aufgenommen war. Auf der Grundlage dieser Bearbeitung durch Lu Xun erarbeitete 1998 der junge Regisseur Wu Xi, ein Absolvent des *Seminars für Regie* an der *Zentralen Theaterhochschule Peking*, eine Stückfassung und eine Inszenierung<sup>297</sup> für das Theaterinstitut der Universität Shenzhen in der

---

<sup>295</sup> Vgl.: Budde, Antje: *Interview mit Sun Hao und She Nannan am 24.09.1994*. (Videoaufzeichnung)

<sup>296</sup> Gan, Bau: „Das Schwerterpaar.“ In: Schwarz, Ernst (Hg.): *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa*. Bd. 1. Berlin 1976. S.252

<sup>297</sup> Eine ausgiebige Inszenierungsbeschreibung findet sich in: Budde, Antje: „Kunst? Kommerz? Konzept? - Das Internationale Festival des experimentelles Theaters in Shanghai.“ In: *Theater der Zeit*. 1999/ Heft 3.

südchinesischen Stadt Shenzhen, die auf unerhört witzige und ironische Weise das Problem der jungen Generation chinesischer Theaterkünstler mit den verschiedenen Versuchen, westliche Theaterkonzepte (Brecht, Stanislawski) und die eigene Tradition (z.B. das Problem des „Rührseligen“ oder der Umgang mit dem Moderne-Heros Lu Xun) für sich fruchtbar zu machen, zeigt. In der Inszenierung verkosten die Hofschranzen am Schluß die Schädelbrühe. Es wies nichts daraufhin, dass die Schädel einer letzten Ruhe zugeführt wurden - stattdessen wurden sie von den Hofschranzen verdaut...

## **2.4 Interviews - Chinesische Wege zum Theater**

Dieses Kapitel ist den Ausführungen chinesischer Theaterkünstler gewidmet, die mir in Interviews berichteten, wie und warum sie zum Theater gelangt sind. Man kann grob zwei Gruppen unterscheiden. Die eine tritt in die Fußstapfen ihrer Eltern und die andere ist aufgrund von Erfahrungen mit Theaterkunst oder Theaterkünstlern dazu gekommen. Vertreter letzterer Gruppe gingen oft gegen die elterlichen Vorstellungen gerichtete Wege. Bei manchen Interviewpartnern vermischt sich dies mit einem persönlichen Streben nach einem bestimmten, möglichst unabhängigen Lebensstil. Weniger wird im Theater ein Podium und Medium für bestimmte Botschaften oder Auseinandersetzungen gesucht. Sehr selten sind Künstler mehr oder weniger geplant, z.B. durch bestimmte staatliche Förderprogramme, zum Theater gekommen. In nahezu allen Interviews werden Wahrnehmungen formuliert, die die Diskrepanz zwischen individuellen Zielen und Wünschen und politisch-ideologischen, kulturhistorischen (die chinesische Mentalität betreffend) sowie zunehmend ökonomischen Zwängen ausdrücken. Die meisten der Gesprächspartner kommen aus großen Städten. Wenn sie aus kleineren Orten kommen, zog es sie in die große Stadt. Das verweist auf den dominant urbanen Charakter des chinesischen Sprechtheaters, welches man auch als Teil chinesischer Großstadtkultur im 20. Jahrhundert ansehen kann. Darüberhinaus ist diese „Wanderbewegung“ ein Hinweis auf die Migrationsströme der ländlichen Bevölkerung, die in China in den letzten Jahrzehnten zunehmend in und um die Supermetropolen herum ihr Glück suchen - manche auch im Theater. Einigen ist nicht bewusst, welche Haltung sie zu ihren traditionellen Theaterformen haben oder haben könnten bzw. über wieviel an ‘unbewusstem’, kulturell sozialisiertem Wissen darüber sie verfügen. Die Künstlerinnen und Künstler geben interessante Einblicke in ihre Biografien, ihren Familienhintergrund und den Stellenwert ihrer Arbeit in ihrem Leben. Da sie aus verschiedenen Generationen stammen, werden geschichtliche Ereignisse auf sehr individuelle Weise reflektiert. Dazu gehören die Gründung der VR China, die Theaterpolitik in den 1950er Jahren, die Abschottung Chinas nach Außen (und das schließt die Kritik am chinesischen Sprechtheater als Adaption einer westlichen Theaterform genauso ein, wie experimentelle Versuche der Brecht-Rezeption in China) vor allem in den 1970er Jahren und der Einfluß der künstlerfeindlichen Großen Kulturrevolution (1966-1976). Die folgenden 12 Interviews mit insgesamt 14 Künstlerinnen und Künstlern sind 1994/95 z.T. auf Video aufgezeichnet und danach von mir übersetzt worden. Ich kenne bisher keine einzige Umfrage mit chinesischen Theaterkünstlern, die in Deutschland oder im weitestgehend westlichen Kulturraum veröffentlicht wurde. Diese Lücke soll hiermit punktuell geschlossen werden. Ich verfolge damit auch den Zweck, den

Leserinnen und Lesern diese Künstler auf ganz individuelle Weise näherzubringen, denn dafür gibt es viel zu selten Gelegenheit.

---

Wang Jingpeng	王镜鹏	(ca. 20 Jahre alt), Schauspielstudent
Diao Haiming	刁海明	(ca. 20 Jahre alt), Schauspielstudent

---

Li Ke	李可	25 Jahre, Student Bühnenbild
Zhang Hui	张慧	27 Jahre, Bühnenbildner und Hochschullehrer
She Nannan	余南南	geb.1965, Schauspielerin
Sun Hao	孙皓	geb.1968, Schauspieler
Guo Tao	郭涛	geb.1967, Schauspieler
Meng Jinghui	孟京辉	geb. 1965, Regisseur
Wu Yajuan	伍宇娟	geb. 1965, Schauspielerin
Wu Xiaojiang	误晓江	geb. 1950, Regisseur
Wang Hong	王虹	geb. 1962, Schauspielerin
Ma Shuliang	马书良	geb.1955, Schauspieler
Song Ge	宋戈	geb. 1932, Schauspieler
Xue Dianjie	薛殿杰	geb. 1937, Bühnenbildner

---

#### **2.4.1 Wang Jingpeng (王镜鹏) und Diao Haiming (刁海明)**

---

Status: Studenten im 2. Studienjahr der Abteilung Schauspiel an der Zentralen Theaterhochschule Peking

Alter: Anfang zwanzig

Interview vom 29.09.1994 <sup>298</sup>

**A.B.:** Ihr seid Studenten des 2. Studienjahres. Was haltet ihr von dieser Hochschule?

**W.J.P.:**

Hochschulen wie diese sind ziemlich rar. Von Beginn des Studiums an wird zielgerichtet, mit klaren Vorstellungen von Schauspielkunst ausgebildet. Umwege sind selten. Die Methoden der Schule sind nicht schlecht.

**A.B.:** Wie war eure Prüfung?

**W.J.P.:**

Unsere Prüfung? Die Kampfkunst- und Bewegungsprüfung? Oder meinst du unsere Aufnahmeprüfung?

**A.B.:** Ja, die Aufnahmeprüfung.

**W.J.P.:** Es ging.

**A.B.:** Wie läuft diese Prüfung ab und was wird geprüft?

**W.J.P.:** Geprüft werden Gesang, Rezitation, Tanz und Bewegung.

**A.B.:** Wie habt ihr euch auf diese Prüfung vorbereitet?

**D.H.M.:**

Jeder bereitet sich natürlich unterschiedlich darauf vor. Die Aufnahmeprüfung findet landesweit statt, und unser Land ist sehr groß. Die Leute kommen aus allen Provinzen. Bevor sie an die Hochschule kommen,

---

<sup>298</sup> Budde, Antje: (29.09.1994) a.a.O.

hatten sie keine spezielle Ausbildung. Sie gehen von ihren Vorlieben als ein Amateur aus, der das Theater liebt. Manche sind noch Schüler, andere arbeiten schon. Es sind Amateure. Vor der Prüfung wußte man nur die einzelnen Prüfungsgebiete. Aber Konkretes wußte man überhaupt nicht. In der Prüfung läßt dich der Lehrer einiges, gemäß deinen Vorstellungen, gestalten. Je nach Forderung des Lehrers versucht man, etwas Gutes zustande zu bringen, zu improvisieren, zu singen. Ich denke, jeder bereitet sich anders darauf vor.

**A.B.:**

Wann habt ihr begonnen darüber nachzudenken, Schauspieler zu werden? Hatte das etwas mit euren Familien zu tun?

**W.J.P.:** Meinst du jetzt mich persönlich oder eher allgemein?

**A.B.:** Ich frage euch beide.

**W.J.P.:** Uns beide. Meine Eltern...

**A.B.:** Deine Eltern machen Theater?

**W.J.P.:** Ja, sie sind beide Schauspieler. Sie haben ihr Leben lang Theater gespielt.

**A.B.:** Wie ist es in deiner Familie?

**D.H.M.:** Meine Eltern sind Ärzte.

**A.B.:** Beide sind Ärzte?

**D.H.M.:**

Ja. Als ich aufs Gymnasium kam, hatte ich keine Lust zum Lernen. Ich hab den Unterricht geschwänzt. Dann lernte ich zufällig Leute kennen, die Theater studierten. Ich beneidete sie darum und nach und nach begann ich Gefallen daran zu finden.

**A.B.:**

Wolltest du von Anfang an Bühnenschauspieler werden oder möchtest du nach Studienabschluss bei Film und Fernsehen arbeiten?

**D.H.M.:**

Ich denke, dass das Niveau von Theaterschauspielern eine Stufe höher sein muss als das der Medienschauspieler.

**A.B.:** Und du?

**W.J.P.:** Ich stimme dem zu.

**A.B.:** Du hast genau dieselbe Ansicht?

**W.J.P.:** Genau dieselbe.

**A.B.:**

Ihr wisst also jetzt noch nicht, wie es wird nach dem Abschluss? Ihr seid erst im 2.Studienjahr, aber trotzdem müsst ihr doch wissen, was ihr in Zukunft machen wollt? Was wäre am besten?

**W.J.P.:**

Wir beide haben nie darüber gesprochen, aber unsere Ansichten sind wohl grundsätzlich ähnlich.

**D.H.M.:** Vom Gefühl her.

**W.J.P.:**

Genau. Heute und hier gibt es nur sehr wenige Leute, die ins Sprechtheater gehen. Deshalb muss man sagen, dass wir zwar in diesem Beruf arbeiten wollen, aber wenn man sich davon nicht satt essen kann, wenn man dabei verhungert, dann kann man es nicht machen. Selbst wenn du gern Theater machen möchtest, kann man nichts machen, wenn keiner es sehen will, selbst, wenn du ihnen die Karten schenkst. Es gibt keine wirklich guten Theaterregisseure und keine guten Stücke. Vor uns liegen viele Schwierigkeiten. Zum Beispiel das Delegierungsprinzip. Jedes Jahr müssen Absolventen unserer Schauspielabteilung woanders hingehen. Das ist nicht wie bei den Bühnenbildstudenten, die sich selbst Arbeit suchen können. Wenn wir fertig sind, gibt es bereits eine fest-gelegte Arbeitsstelle, an die wir gehen müssen. Das ist das, was sie früher die sogenannte Sicherheit der "Eisernen Reischüssel" nannten. Verstehst du diesen Begriff?

**A.B.:** Ja, sicher.

**W.J.P.:**

Heutzutage ist das anders. Man kann kein Theater mehr machen. Zwar wird jährlich immernoch delegiert, aber die Absolventen gehen dort nicht hin. Sie wechseln zu Film und Fernsehen. Nur ganz wenige bleiben am Theater, um Theater zu spielen.

**A.B.:**

Ihr wisst also schon, wo ihr nach dem Studium hingehen müsstet? Du hast gerade gesagt, dass ihr alle delegiert werdet, nicht?

**W.J.P.:** Ja.

**A.B.:** Also wisst ihr bereits, wohin ihr geschickt werdet?

**W.J.P.:** Nein, ich weiss es noch nicht.

**A.B.:** Wann wirst du es wissen? Regelt das die Hochschule für euch oder wer?

**W.J.P.:**

Manche werden von der Hochschule vermittelt, manche suchen selbst. Du hast doch die Inszenierung "Die zwölfte Nacht gesehen" (Shakespeare, A.B.) und "Der Kirschgarten" (Cechov, A.B.)? Diese Seminargruppe kommt aus der Provinz Xinjiang. Die sind als Kollektiv nach Peking gekommen und werden nach vier Jahren, nach Abschluss des Studiums, als Kollektiv wieder zurückgehen nach Xinjiang. Die Provinzregierung, die für das Theater zuständig ist, hat ihnen ihre Ausbildung finanziert. Deshalb müssen sie zurückgehen, um dort am Theater zu spielen.

**A.B.:** Aber ich habe viele von ihnen hierher zurückkommen sehen.

**W.J.P.:**

Ja, die zurückkommen, wollen dort nicht bleiben, denn das Sprechtheater existiert dort im Grunde gar nicht mehr.

**A.B.:** Das Sprechtheater ist aus dem Ausland nach China gekommen.

**W.J.P.:** Ja.

**A.B.:**

Wie findet ihr einen Zugang zu dieser Kunst? Hat sie etwas mit euch zu tun, mit euerm Lebensalltag?

**W.J.P.:** Wie soll man das sagen?

**D.H.M.:** Ob wir eine Beziehung dazu haben?

**A.B.:** Wie alt wart ihr, als ihr das erste Mal Sprechtheater gesehen habt?

**W.J.P.:** Ich von klein auf.

**A.B.:** Weil deine Eltern Theater spielen.

**W.J.P.:**

Genau, sie spielen Theater. Als ich klein war, hatten die anderen Kinder des Theaterensembles und ich keinen Kindergarten. Unsere Eltern konnten aber auch nicht mitten in ihrer Arbeit aufhören, um nach uns zu sehen. Also haben sie uns mit ins Theater hinter die Bühne genommen. Ich sah von klein auf Theater. Das war ganz normal.

**A.B.:** Und du?

**D.H.M.:** Ich muss so 15, 16 Jahre alt gewesen sein.

**A.B.:** Das erste Mal?

**D.H.M.:** Ja. In China ist die Situation des Sprechtheaters heute immer noch sehr schlecht.

**A.B.:** Warum?

**W.J.P.:**

Das hat mit den Gewohnheiten, dem Bildungsstand der Leute zu tun. Mit der Regierung hängt das auch zusammen.

**A.B.:** Mit der Regierung oder mit der Politik?

**W.J.P.:** Was?

**A.B.:** Mit der Regierungspolitik?

**W.J.P.:**

Ja, das hängt alles zusammen. Diese Aspekte... Sieh mal, wenn du Theater machen willst, brauchst du das Geld von der Regierung, und die kontrolliert dich dann.

**A.B.:** Was für Geld ist das?



**W.J.P.:**

Subventionen. Wenn Theaterensembles eine Inszenierung machen wollen, dann bekommen sie das Geld vom Kulturministerium. Dann wird geprobt und anschließend kontrolliert. Erst, wenn du die Kontrolle hinter dich gebracht hast, darfst du das aufführen.

**A.B.:** Was kontrollieren sie? Das Stück?

**W.J.P.:** Das Stück und alles Wichtige eben.

**D.H.M.:** Bühnenbild, Konzeption, alles Mögliche.

**W.J.P.:**

Weisst du, es gibt nicht viele Bücher (von denen wir uns inspirieren lassen könnten. A.B.). Wir sollen immer nur das Leben widerspiegeln. Wenn man an diese deutschen Inszenierungen denkt... (Wang Jingpeng meint die vorgeführten Videoausschnitte von Castorf-Inszenierungen. A.B.) Da steckt das Leben in jedem Winkel. Alles ist erlaubt, egal, ob es sich um negative oder positive Dinge des Lebens handelt. Auf einer solchen Grundlage wollen wir in unseren Inszenierungen das Schöne, aber auch das Gegenteil davon zeigen.

**A.B.:** Aus künstlerischer oder aus politischer Sicht?

**W.J.P.:**

Künstlerisch. So ist das immer. Wenn wir immer nur spielen würden, was den Intentionen der Regierung entspricht... Zwischen Politik und Theater gibt es einen engen Zusammenhang. Wie soll ich das ausdrücken? Ich bin nicht so redegewandt. Das kann er besser.

**D.H.M.:**

Die chinesischen Theater sind staatliche Theater. Dem Staat gehören die Theater, deshalb muss das Theater dem Staat dienen. Der Staat finanziert im Wesentlichen die Theater, und das Theater muss die Ideologie des Staates widerspiegeln. Es gibt ein paar Leute, die Avantgardekunst machen, wie dein Freund Zhao Bandi (赵半狄, ein bildender Künstler, A.B.), die selbstständig Kunst machen und eigene Kunstwerke schaffen. Aber das könnte gegen die Regierung gerichtet und deshalb möglicherweise unerwünscht sein. Also, von seiten der Regierung. Kennst du Cui Jian? (催健)<sup>299</sup>

**A.B.:** Ja, natürlich.

**D.H.M.:**

Cui Jians Rockmusik ist unter Jugendlichen sehr beliebt, aber er ist nie im Fernsehen aufgetreten, weil es eine Anweisung der Regierung gibt, die ihm solche öffentlichen Auftritte nicht erlaubt. Er kann nur durch eigene Aktivitäten in sei-nem engeren Umfeld einen gewissen Einfluß ausüben. Aber solche Aktivitäten sind nicht zu vergleichen mit dem Einfluss und der Wirkung großer Institutionen (wie dem Fernsehen, A.B.). Man muss sagen, in China Theater zu machen, ist schwierig und mühselig.

**W.J.P.:** Das denke ich auch.

**D.H.M.:** Es gibt viele Schwierigkeiten.

**A.B.:** Das Publikum ist auch nicht zahlreich.

**W.J.P.:**

Ja, kaum Publikum. Das Publikum besteht größtenteils aus Arbeitern, aus Vertretern der mittleren und unteren Schichten<sup>300</sup>. Das Lebensumfeld dieser Leute ist eher einfach. Wenn die sich Theater ansehen, welches nicht ihrem Geschmack entspricht, weil es zu problemorientiert ist oder nicht auf ihre Fragen eingeht, dann halten sie den Eintrittspreis für herausgeschmissenes Geld. Da bleiben sie lieber zu Hause, schauen Fernsehen oder Kungfu-Filme. Danach fühlen sie sich gut und empfinden keinen Druck.

**A.B.:** Was haltet ihr vom chinesischen traditionellen Theater?

**W.J.P.:**

---

<sup>299</sup> Zu Cui Jian vgl.: Liang, Heping/ Stobbe, Ulrike: „Cui Jian und die Geburt der chinesischen Rockmusik.“ In: Haus der Kulturen der Welt (Hrg.): *China Avantgarde*. Berlin 1993. S.93-96. Zur Geschichte der chinesischen Rockmusik vgl.: Steen, Andreas: *Der lange Marsch des Rock'n Roll. Pop- und Rockmusik in der VR China*. Hamburg 1996 (*Berliner Chinastudien*. Bd. 32)

<sup>300</sup> Das trifft für das Sprechtheaterpublikum kaum zu. Wahrscheinlich meinen die beiden bestimmte Formen des traditionellen Theaters.

Wie soll man das sagen? Als wir klein waren, haben wir nur sehr selten traditionelles Theater gesehen.

**A.B.:** Seltener als Sprechtheater?

**W.J.P.:** Ich hab's gesehen, aber weniger als Sprechtheater.

**A.B.:** Hing das damit zusammen, dass deine Eltern Schauspieler im Sprechtheater waren?

**W.J.P.:** Ja.

**A.B.:** Und du?

**D.H.M.:**

Ich verstehe nicht viel vom traditionellen Theater. Für gewöhnlich sagt man heute in China, dass für das Ausland, aus der Vielzahl der chinesischen traditionellen Theaterstile, nur die Peking-Oper wichtig ist. Aber in China gibt es mehr als 300 Theaterstile. Da es immer weniger Publikum dafür gibt, stirbt einer nach dem anderen aus. Als ich klein war, nahm mein Vater mich mit zur Peking-Oper. Ich mochte es nicht besonders. Ich war noch ganz klein, erst fünf, sechs Jahre alt. Mir gefiel nicht, dass sie so langsam sangen. Doch die Kampfkunst in der Peking-Oper gefiel mir sehr gut. Sie konnten sich so schön bewegen.

**A.B.:** Das Akrobatische?

**D.H.M.:**

Das ist sehr schön. Zwar bin ich jetzt älter geworden, aber ich verstehe das traditionelle Theater nicht. Obwohl die Regierung dazu auffordert, die Peking-Oper und das traditionelle Theater zu beleben, sinkt das Niveau ständig. Ich interessiere mich sehr für das traditionelle Theater, aber ich begreife es nicht.

**A.B.:** Aus welcher Stadt kommst du?

**D.H.M.:** Ich? Aus Harbin.

**A.B.:** Gibt es in Harbin traditionelles lokales Theater?

**D.H.M.:** In Harbin? Ja. das Nordöstliche *Er'renzhuan*<sup>301</sup>.

**A.B.:** Gefällt dir das?

**D.H.M.:** Ja, schon.

**A.B.:** Das verstehst du besser?

**D.H.M.:**

Nein, auch nicht besonders. Das *Er'renzhuan* kommt aus den Dörfern. Es ist besonders im Winter wichtig, denn im Nordosten Chinas ist es im Winter sehr kalt. Er (Wang Jingpeng) weiss das auch. Es ist so kalt, dass man nicht arbeiten kann. Also sitzen alle zusammen und haben nichts zu tun. Im *Er'renzhuan* treten eine Frau und ein Mann auf.

**A.B.:** Singen sie?

**W.J.P.:** Ja, sie singen.

**D.H.M.:** Es ist eine Art traditionelles Theater und klingt wunderbar.

---

<sup>301</sup> Das *Er'renzhuan* (二人转, Zwei-Leute-Geschichten) gehört zu den volkstümlichen performativen Kleinkunst- und Geschichtenerzählstilen (quyi) und ist im Nordosten Chinas verbreitet, mit regional spezifischen Ausprägungen in den Provinzen Liaoning, Jilin, Heilongjiang und dem Autonomen Gebiet der Inneren Mongolei. Es kann auf eine Geschichte von ca. 200 Jahren zurückblicken. Diese Theaterform ist im wesentlichen aus den bäuerlichen Pflanzgesängen (秧歌, yangge) im Nordosten Chinas hervorgegangen, wurde aber in seiner Form auch beeinflusst durch die Form „Geschichten der herabfallenden Lotusblumen“ (莲花落传, lianhua luo zhuan) aus der Provinz Hebei. Im Laufe seiner Geschichte hat es ebenfalls Einflüsse aufgenommen von verschiedenen Stilen der sogenannten „Geschichten zur Trommel“ (wie z.B. Taiping gu 太平鼓, Dongbei dagu 东北大鼓, Hebei bangzi 河北梆子), von Volksliedern, von Schattentheater (piyingxi 皮影戏), von „Theater zur Suona“ (喇叭戏 labaxi; die *Suona* ist ein traditionelles trompetenartiges Blasinstrument) und von „Erzähltheater“ (评剧 pingju). Es scheint also eine eklektische, durch Assimilation und Transformation vielseitiger Einflüsse der Volkskünste zustande gekommene Kunstform zu sein. Es gibt die vielfältigsten Auftrittformen des *Er'renzhuan*, welches als Ein-Personen-Show, als (in der Hauptsache) Duett und als Aufführung größerer Ensemble existiert. Die wichtigsten Hauptfiguren sind die Besetzung eines weiblichen Rollenfachs (旦, dan) und eines Clowns/ Narrens (丑, chou), die sich durch Singen (唱, chang), Sprechen (说, shuo), und Körperbewegung (做, zuo) ausdrücken, die an bestimmte Konventionen gebunden sind. Für das *Er'renzhuan* existieren mehr als 300 traditionelle Stückvorlagen. Es werden vier Hauptrichtungen (nördlich, südlich, westlich, östlich) unterschieden. Vgl.: *Zhongguo dabaiké quanshu. Xiqu*. Beijing, Shanghai 1983. S.69 f. "中国大百科全书.戏曲." 上海北京1983年 (Enzyklopädie Chinas.Traditionelles Kleinkunsttheater.)

**A.B.:** Bewegen sie sich auch?

**W.J.P.:** Ja, sie bewegen sich.

**D.H.M.:** Sie haben auch festgelegte Kostüme und verschiedene ...?

**W.J.P.:** Eine spezielle Art der Sprache und ...?

**D.H.M.:** Das klingt sehr schön.

**A.B.:** Sprechen sie den örtlichen Dialekt oder Hochchinesisch?

**D.H.M.:**

Hauptsächlich Hochchinesisch. Das Hochchinesische entstammt ja dem nordöstlichen Dialekt. Verstehen kann das also jeder. Aber das heisst nicht, dass dieses Theater an jedem anderen Ort ebenso gut aufgenommen wird, denn die Lebens- und Denkweisen sind regional verschieden, im Norden anders als im Süden.<sup>302</sup>

**W.J.P.:**

Das ist die Besonderheit der Lokaltheaterstile. Wenn ein Theaterstil aus dem Süden in den Norden kommt, dann passen Sprache und anderes nicht zusammen. Die Lebensgewohnheiten sind verschieden. Es gibt wenige Gemeinsamkeiten.

**A.B.:**

Glaubt ihr, dass man traditionelle Theaterkunst und das Sprechtheater verbinden kann?

**W.J.P.:** Ja, das kann man. Hat Xu Xiaozhong<sup>303</sup> nicht so eine Inszenierung gemacht?

**D.H.M.:**

Ich glaube, dass das chinesische traditionelle Theater etwas ganz Ausserordentliches ist. Obwohl diese Formen sich nicht so sehr entwickelt haben, verfügen sie doch alle über ihren eigenen Stil. Es gibt schon einige Regisseure, wie Xu Xiaozhong aus unserer Schule, der in der Inszenierung "Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes" (桑树评记事, Sanshuping jishi, 1987)<sup>304</sup> traditionelle Elemente mit dem Sprechtheater verbunden hat.

**W.J.P.:** Das war wirklich nicht schlecht.

**A.B.:**

Kann man mittels der regionalen Theaterformen die heutige Gesellschaft widerspiegeln?

**D.H.M.:** Das geht.

**W.J.P.:** Grundsätzlich schon.

**D.H.M.:** Solche Stücke werden geschrieben. Aber niemand will sie spielen und inszenieren.

**A.B.:**

Welchen Einfluss haben diese Lokalstile auf euch persönlich? Versteht ihr die Geschichten, die erzählt werden?

**D.H.M.:**

Wir sind damit wenig in Berührung gekommen, aber die Generationen vor uns sind stark davon beeinflusst worden.

**A.B.:**

Habt ihr Unterrichtsfächer, in denen euch Elemente des traditionellen Theaters beigebracht werden?

**W.J.P.:**

Ja, im Bewegungsunterricht lernen wir einige Peking-Opernbewegungen und im Gesangsunterricht auch Volkslieder. Wir singen auch manches aus lokalen Theaterstilen, wie z.B. dem *Er'renzhuàn*. Das lernen wir alles.

**D.H.M.:** Aber wir beschäftigen uns nicht professionell damit.

**A.B.:** Kommt so etwas in euren Szenenstudien vor?

---

<sup>302</sup> Es gibt in China traditionell ein starkes Nord-Süd-Gefälle, was die regionalen Theater- und Musikformen anbelangt.

<sup>303</sup> Regisseur und Rektor der Zentralen Theaterhochschule in Peking.

<sup>304</sup> Nähere Informationen zu dieser Inszenierung finden sich in einem späteren Kapitel dieser Arbeit.

**W.J.P.:**

Ja. Doch nicht in dieser gesungenen Form, weil wir Schauspieler des Sprechtheaters sind und also sprechen. Aber die Musik und bestimmte Bewegungen...

**A.B.:**

Kommuniziert ihr mit anderen Studenten anderer Bereiche wie Regie, Dramaturgie etc. über solche Fragen.

**D.H.P.:** Nein, eigentlich nicht.

**W.J.P.:**

Sehr selten. Aber wir hören oft Musik der regionalen Theaterformen, wie das *Er'renzhuang* oder die Peking-Oper. Das ist schon toll.

#### **2.4.2 Li Ke 李可**

---

Status: Student der Abteilung Bühnenbild an der Zentralen Theaterhochschule Peking

Alter: 25 Jahre

Interview<sup>305</sup> vom 27.9.1994

**A.B.:** Was war für dich das schönste Erlebnis während deiner Studienzeit?

**L.K.:**

Das Schönste beim Studieren, beim Theatermachen ist zu wissen, dass nach Beendigung einer Inszenierung noch eine kommt. Und wenn die zu Ende ist, gibt es noch eine. In jedem Semester etwas Neues. Man kann als Schauspieler, als Bühnenbildner arbeiten. Du kannst machen, wofür du dich am meisten interessierst. Sehr viele Dinge.

**A.B.:** Was für eine Sicht hattest du auf Theater, als du zu studieren begannst?

**L.K.:** Überhaupt keine. Mit fünf Jahren sah ich einmal ein Theaterstück.

**A.B.:** Danach nicht mehr?

**L.K.:** Nein, nicht noch einmal.

**A.B.:** Haben deine Eltern etwas mit Kunst zu tun?

**L.K.:**

Vater ist Maler, er malt Ölbilder. Er ist Künstler. Aber die Umstände erlaubten ihm nicht, hauptberuflich zu malen. Er arbeitet als Lehrer in einer Mittelschule.

**A.B.:** Was tut deine Mutter?

**L.K.:** Mutter ist eine einfache Arbeiterin.

**A.B.:** Arbeitet sie in einer Fabrik?

**L.K.:** Ja.

**A.B.:** Wie ist die Beziehung zwischen dir und deinen Eltern? Hast du noch Geschwister?

**L.K.:** Eine jüngere Schwester. Sie studiert auch etwas Künstlerisches.

**A.B.:** Welche Art von Kunst?

**L.K.:**

Sie studierte mehr als ich: Musik, Tanz, Gesang, Malerei, Design, ausserdem unterrichtet sie Kindergartenkinder.

**A.B.:** Was tut sie zur Zeit.

**L.K.:** Sie arbeitet und studiert abwechselnd.

**A.B.:** Wie oft fährst du im Jahr nach Hause?

**L.K.:**

---

<sup>305</sup> Budde, Antje: a.a.O.

Vor drei Jahren bin ich jedes Jahr einmal nach Hause gefahren, dann eineinhalb Jahre nicht mehr. Jetzt ist es schon wieder ein Jahr her, dass ich nicht zu Hause war.

**A.B.:** Dieses Jahr bist du noch gar nicht zu Hause gewesen?

**L.K.:** Doch, im Winter einmal.

**A.B.:** Im letzten Jahr?

**L.K.:** Nein, dieses Jahr im Februar.

**A.B.:** Das war zum Frühlingsfest, in den Winterferien, nicht?

**L.K.:**

Ja, in den Ferien. Man fährt nach Hause, um seine Eltern zu sehen und sich ein bißchen zu erholen.

**A.B.:** Wie ist die Beziehung zu deinen Eltern?

**L.K.:**

Mutter ist ein einfacher Mensch. Sie sorgt sich um ihren Sohn, ihre Tochter, ihren Mann und ihre Arbeit. Die Beziehung zwischen meinem Vater und mir hat etwas Besonderes. Dass ich heute so bin wie ich bin, mein Aussehen, der Klang meiner Stimme, das Empfinden für die Kunst, wie ich mich benehme, wie ich Freundschaften schließe, meine Arbeitshaltung - das habe ich alles von ihm. Das steht in ganz enger Beziehung zu ihm. Aber seit ich selbst etwas Künstlerisches studiere, werden die Konflikte zwischen uns immer größer. Ich habe im September 1987 angefangen, die Malerei zu erlernen. Da haben wir uns fast täglich gestritten. Meistens beim Essen. Ich bin jung und ich studiere Kunst. Die Ansichten zur Kunst von heute sind nicht mehr dieselben. Er vertritt die Lehrmeinung der 1950er Jahre. Der Einfluss der damaligen Sowjetunion auf diese Generation war sehr groß. Deshalb ähnelt ihr Gefühl für die Kunst dem der damaligen Sowjetunion. Aber wenn du heute Kunst studierst, dann tust du das unter anderen Umständen. Die Grundlagen sind nicht mehr die gleichen. Demzufolge ändern sich auch die Ansichten zur Kunst. Aber er glaubt, weil ich sein Sohn bin, muss ich davon ausgehen, dass er Recht hat und auf ihn hören. Er meint: Ich habe dich Benehmen und Moral gelehrt. Deshalb kann ich dich auch (m)eine Vorstellung von Kunst lehren. Aber ich bin in der Lage, selbstständig zu denken. Deshalb sage ich zu ihm: „Wie du arbeitest ist deins, deine Methode, deine Idee. Ich habe meine eigenen Vorstellungen. Ich lerne andere Dinge. Ich werde auch andere Dinge tun als du. Ganz bestimmt werde ich kein Mittelschullehrer.“ Das heisst nicht, dass der Lehrerberuf schlecht ist. Das Problem liegt in den schlechten Lebensbedingungen. Ausserdem kannst du nicht künstlerisch arbeiten. Wir waren beide von Anfang an sehr hitzig. Wir begannen wieder zu streiten. Er sagt dies und ich das. Er sagt, ich sei im Unrecht. Ich sage, er sei im Unrecht. Dann fangen wir wieder von vorne an mit dem Streit. An einen Streit erinnere ich mich noch ganz genau. Ich war eineinhalb Jahre nicht mehr nach Hause gefahren. Er kam nach Peking und besuchte seinen älteren Bruder. Wir wollten uns treffen. Wenn man sich eineinhalb Jahre nicht gesehen hat, sollte es sehr herzlich sein. Doch bereits nach fünf Minuten begannen wir, uns zu streiten. Das war sehr merkwürdig. Ich hatte gedacht, wo wir uns so lange nicht gesehen hatten, könnten wir dieses Thema einfach vermeiden und uns nur so unterhalten: Wie geht es dir in Chang'an; wie geht es dir in Peking; was studierst du; was für Freunde hast du? Wir könnten über solche Dinge reden. Aber wir können bei den simpelsten Probleme anfangen zu reden, wir landen immer wieder bei der Kunst. Mein Gott! Ich habe mich unglaublich mies gefühlt. Ich wollte einfach nicht reden. Ich sagte: "Gut, gut, das ist deine Meinung. Ist in Ordnung. Aber ich bleibe bei meiner Meinung." Doch er ließ sich nicht darauf ein. Er wollte unbedingt darüber reden. Da kann ich auch nichts machen. Ich kann schließlich nicht zu ihm sagen: "Red doch was du willst," und gehen. Das wäre unhöflich. Also musste ich mit ihm reden. Aber wenn ich dann mit ihm rede ist es unmöglich, dass ich mich seiner Meinung anschließe. Also beginnen wir wieder zu streiten. Das macht nichts. Ich habe ein tiefes Gefühl für meinen Vater. Meine Gefühle für meine Mutter und meinen Vater sind sehr tief. Die Liebe, die sie mir gaben, ist sehr unterschiedlich. Als gäbe es zwei Arten der Liebe. Welche Art der Liebe es auch sein mag, sie ist sehr kostbar für mich.

**A.B.:**

Wenn du an deine Kindheit zurückdenkst, was war ein relativ fröhliches Ereignis und was ein trauriges?

**L.K.:**

Ich habe über die fröhlichen Momente meiner Kindheit erst mit 19 Jahren nachgedacht oder mit 17, 18 Jahren. Das ist eine Fröhlichkeit, die du erst viele Jahre später spürst und nicht zum eigentlichen Zeitpunkt. Unsere Familie wohnte früher am Fuße eines Berges. Also atmete ich die Luft der Berge. Die Landschaft, die ich sah, waren Berge. Überall grüne Bäume. Das war sehr gut. Mein Vater malte oft in den Bergen. Ich war bei ihm und noch ganz klein. Wir haben viele Fotos aus jener Zeit. Er malte. Mich

sah man bei den Bergen im Gras oder am Wasser spielen. Viele Jahre später, wenn ich mich daran erinnerte, dachte ich, dass das sehr schön war. Deswegen denke ich manchmal, wenn ich einen Sohn haben sollte, soll er auch inmitten der Berge aufwachsen. Dadurch kann er die Natur verstehen lernen. Es gibt vieles, was ich durch meinen Vater erfühlen gelernt habe wie Dinge zwischen Mensch und Natur, Kunst und Natur sowie Mensch und Kunst - damals begann ich diese drei Beziehungen zu erspüren. Aber das habe ich erst jetzt begriffen. Damals konnte ich nur sagen: „Ach ja, unsere Familie ist sehr arm. Deswegen wohnen wir am Fuße des Berges in einem sehr kleinen Haus.“ Ich glaube, diese Art von Leben ist typisch chinesisch. Das war in den 1970er Jahren. Ich denke, dass ich Glück hatte. Obwohl wir wenig Geld hatten, war es Glück, wahrscheinlich ein Glück, das Gott mir gab. Er ließ mich in dieser Umgebung aufwachsen.

**A.B.:** Glaubst du an Gott?

**L.K.:**

Nicht im Sinne einer Religion. Aber ich glaube immer mehr, unabhängig von dieser Bezeichnung *Gott*, dass es ausser dem Menschen noch etwas wie einen Geist gibt. Das können ganz viele Dinge sein, aber im Alltag gibt es eben nur einen Namen, der stellvertretend dafür steht. Das ist Gott, oder wie die Chinesen sagen, *die da oben im Himmel...* Die meisten Religionen lassen dich doch spüren, dass es dort oben noch etwas gibt. Dieses Etwas bekommt einen Namen, aber der ist nicht wichtig.

**A.B.:**

Es gibt viele Leute, die, nachdem sie eine Arbeit vermittelt bekommen haben, noch einen zweiten Job machen. Zum Beispiel können die Schauspieler nebenbei noch bei Film oder Fernsehen arbeiten.

**L.K.:**

Ja, das ist eine Möglichkeit, die jeder sich selbst suchen muss. Ich zum Beispiel bin zur Zeit Student der Bühnenbildabteilung. Einerseits studiere ich, gehe aber andererseits draußen arbeiten. In einer Werbefirma. Jeder denkt sich etwas aus. Ich gehöre zur Zeit auch zu einer Firma, eine Art internationale Handelsfirma. Das hat mit mir doch überhaupt nichts zu tun. Aber ich arbeite dort. Und was tue ich? Die brauchen einen, der ihnen ein paar Dinge ästhetisch ansprechend baut, Werbemittel. Ich mache diese sehr simple Arbeit, denn diese Firma hat wirklich Geld. Das ist das Wichtigste: sie haben Geld.

**A.B.:** Wie hast du diesen Job gefunden?

**L.K.:**

Ich fragte damals einen Freund, dem ich sagte, dass ich etwas tun möchte, um Geld zu verdienen, denn ich habe kein Geld. So kann ich nicht leben. Und er meinte: „Okay, ruf morgen noch einmal an.“ Am nächsten Tag rief ich wieder an und er meinte: „Jetzt hast du eine Chance.“ Worin besteht diese Chance? Eben in diesen Firmen, die so einen Werbemittel-gestalter gebrauchen können. Einer dieser Firmen hatte ihn gefragt, ob er nicht jemanden suchen könnte, der diese Arbeit tun kann. Man bekäme soundsoviel Geld und müsste nicht allzuviel dafür tun. Er sagte dann: „Ich habe gerade einen Freund gesprochen, der genau diese Art Job sucht.“ Dann hat er der Firma sofort Bescheid gesagt. Als ich ihn am zweiten Tag anrief, sagte er mir, mit wem ich mich in Verbindung setzen müsste. Ich rief an und es hieß: „Gut, ich weiss. Komm nur!“ Gleich an dem Tag begann ich zu arbeiten.

**A.B.:** Gehst du jeden Tag arbeiten?

**L.K.:** Nein, nicht jeden Tag. Zwei bis dreimal in der Woche.

**A.B.:** Sagen sie dir Bescheid oder gibt es festgesetzte Zeiten?

**L.K.:**

Ich kann immer mal fragen: „Gibt es heute etwas zu tun?“ Und sie sagen: "Nein, heute nicht. Du kannst deine eigenen Sachen machen." Also geh ich nicht. Wenn er aber sagt: Ja, jetzt gibt es etwas zu tun. Du musst kommen." Dann zieh ich los. Zwei-, dreimal in der Woche.

**A.B.:** Reicht das Geld, das sie dir geben, zum Leben?

**L.K.:**

Ich weiss nicht, wieviel Geld für mein Leben ausreichend ist. Ich weiß nur, wie ich das Geld, das ich habe, verwende. Wenn es nicht reicht, muss ich mir wieder etwas einfallen lassen. Wenn man mir auftragen würde, immer an der Hochschule zu bleiben und ausschließlich zu den Vorlesungen zu gehen, könntest du dich auch durchschlagen. Da reichen 100 yuan (1994 ca. 30 DM) im Monat. Für 100 yuan kannst du dir Essenmarken für den ganzen Monat in der Mensa kaufen. Du gehst jeden Tag dort essen und kannst weiterleben.

**A.B.:** Schmeckt's?

**L.K.:**

Nein, es schmeckt nicht, aber du kannst am Leben bleiben. Natürlich hast du zwei Stunden nach dem Essen schon wieder Hunger. Da kannst du nichts machen. Du hast ja nicht mal Geld übrig, um ein Brot zu kaufen. Aber wenn wir sagen würden, ich hätte 500 yuan, dann kann ich ab und zu in der Mensa und außerhalb essen gehen. Wenn du mir 800 yuan gibst, kann ich ausser in der Mensa und draussen essen zu gehen auch noch Bücher kaufen oder... Ja, Bücher kaufen, irgendetwas anderes tun, Musik-Kassetten kaufen oder Materialien für's Malen. Dann bist du richtig gut dran. Wenn du mir aber 1000 yuan gibst oder 1500 yuan, dann wäre mein Leben noch besser. Ich könnte Kleidung kaufen, Schuhe und Socken. Ich könnte alles sauber und in Ordnung halten. Wenn du mir 2000 yuan geben würdest, dann ginge ich bestimmt draussen eine eigene Wohnung suchen, wo niemand anders hinkommt. Ich könnte die Dinge, die ich am liebsten mag, hinstellen und jeden Tag ansehen und benutzen. Niemand würde kommen und fragen: „Was hat es damit auf sich? Wo hast du das her? Wieviel hat es gekostet?“ Ach du Scheisse. "Wozu liest du dieses Buch? Was treibst du gerade?" Das wäre mein eigenes Leben. Wenn du mir 5000 yuan geben würdest, oh Scheiße, dann könnte ich noch eine Wohnung kaufen und daraus ein Atelier machen. Ich könnte das beste Leinen kaufen, Ölfarben und könnte anfangen zu malen. Außer Theater hätte ich noch die Malerei, die Musik, die Bücher. Es würde immer besser werden. Wenn du mir 10.000 yuan gibst, na dann bau ich mir ein Haus, kaufe ein Auto. Dann könnte ich in die Umgebung von Peking fahren oder in andere Städte und die schönsten Landschaften filmen.

**A.B.:** Also kann man sagen, dass es eine Beziehung gibt zwischen Geld und Freiheit.

**L.K.:**

Und was für eine! Deshalb kann man sagen, wenn du in einer Firma arbeitest, muss nur ein besseres Leben dabei herauskommen, als du es mit 100 yuan hättest. Wieviel Geld sie dir dann wirklich geben, ist egal. Je mehr sie dir geben, desto besser wird es dir gehen. Wenn ich wirklich Geld hätte, könnte ich die meisten künstlerischen Dinge tun. Theater, Malerei, Musik, Bücher, Gedichte.

**A.B.:** Du hast doch kürzlich für diese Band (Pressure Point) die Bühne eingerichtet, nicht?

**L.K.:** Ja.

**A.B.:** Haben sie dich dafür bezahlt oder war das ein Freundschaftsdienst?

**L.K.:**

Ich habe zu dieser Band von Beginn an ein freundschaftliches Verhältnis. Ich war immer ihr Freund. Nie dachte ich daran, dass ich für sie mal als Bühnenbildner arbeiten würde. Aber Ende August sagten sie mir, dass es sein könne, dass sie im September ein Konzert geben würden, welches keine Party ist. Ich fragte, ob ich ihnen helfen könne. Sie sagten: "Du studierst doch Bühnenbild, und deshalb verstehst du wirklich etwas von der Bühne. Diese Arbeit hat tatsächlich etwas mit dir zu tun. Da kannst du uns helfen." Ich sagte, dass das kein Problem sei und wollte helfen, denn sie sind meine Freunde. Ich habe ihnen eine Skizze gezeichnet, wie es während des Konzertes aussehen würde. Sie sind dann mit der Skizze zu Leuten gegangen, haben ihnen den Plan gezeigt und gefragt: „Könnt ihr uns etwas Geld geben. Seht, wir wollen solch ein Konzert geben.“

**A.B.:** Eine letzte Frage. Wer ist dein Lieblingsmaler?

**L.K.:**

Ganz schön viele. Warum so viele? Von den vielen möglichen Kunstkonzepten ausgehend hat sich mein eigenes Konzept noch nicht entwickelt. Wenn du das Theatermachen ansprichst, dann habe ich dazu sehr viele eigene Ansichten, Eigenarten, Vorlieben. Wenn du die Malerei ansprichst, habe ich auch dort viele Überlegungen und Vorlieben. Das betrifft ebenso die Musik und das Leben. Aber ich bin noch nicht in der Lage, alle diese Dinge in einem einzigen Gefühl zu konzentrieren und zu irgendeiner Sache zu sagen: „Für mich ist das soundso.“ Ich bin noch nicht festgelegt. Ich bin erst 25 Jahre alt. Vielleicht kann ich erst, wenn ich über 30, oder 40 oder 50 bin, aussprechen: "Ich bin so. Und obwohl ich sehr viele andere Kunst(richtungen) mag, kann ich doch nicht meine eigenen Ansichten ändern." Im Moment jedoch interessiere ich mich für Vieles. Es kann sein, dass ich meine Ansichten ändere. Vielleicht gibt es etwas Überragendes. Aber bis jetzt sage ich mir immer: „Diese Kunst ist gut, jene Kunst ist auch nicht schlecht. Ich lasse all dieses in meinen Körper, in mein Hirn. Ich denke, später dann werde ich durch die Sicht auf mich selbst, die Welt, die Menschen, die Natur, die Kunst auf ganz natürliche Weise mein Eigenes finden. Also, wenn du mich fragst, was mein Lieblingsmaler ist, dann sind das sehr viele. Wenn du sagst, dass du ihn magst, dann heißt das, dass du seine Bedeutung schätzen kannst oder dass du gern von ihm lernen möchtest. Aber solche Dinge gibt es sehr viele. Es gibt sehr viele solche Maler, die ich mag. Sie kommen aus England, Amerika, Frankreich, Deutschland, Belgien. Im Ausland gibt es viele solcher Maler.

**A.B.:** In China auch?

**L.K.:** Auch in China. Da gibt es auch gute Leute.

**A.B.:**

Ich weiss, dass du singen kannst. Ich höre deine Lieder gern. Kannst du mir etwas vorsingen, was dir gerade einfällt?

**L.K.:**

Ich kann singen, aber ich kann mich nicht musikalisch begleiten. Das ist wirklich schade.

**A.B.:** Die anderen, mit denen ich sprach, hatten auch keine musikalische Begleitung.

**L.K.:**

Ich singe ein Lied des traditionellen Musikschauspiels im Süden. Jeder kann es singen. Es handelt von einem jungen Gelehrten, der sehr merkwürdig ist. Der trägt eine runde Brille und dieses lange, traditionelle Gewand. Er erzählt seinen Studenten ein paar Geschichten. Ich singe den Part des Lehrers. (er singt im Dialekt der Provinz Hunan) (*singt*) So ungefähr. Das ist nur ein Liedausschnitt. Eigentlich ist es viel länger. Es bedeutet folgendes: „Letztes Jahr am 8. April haben die Nachbarn mir eine Ente geschenkt. Ich wollte die Ente nur halten und noch nicht essen. Doch dann kam ein Funktionär, um eine Kontrolle durchzuführen. Am besten, ich schlachte die Ente, um ihn zu bewirten.“ Aber das Messer war stumpf. Nichts zu machen. Die Ente zu schlachten, war deshalb sehr schwierig. Während des Schlachtens wurde sie nicht richtig geschlachtet, aber der komische Gelehrte hackte sich einen Finger ab. Und dann sagt er: „Das tut aber weh“, und nimmt ein Stück sehr verschlissenen Stoffes, weil er keinen anderen findet und umwickelt seine Hand damit und mit einem groben Leinenstrick. Aber woran er nicht dachte, das war, dass die Hand so nicht heilen konnte. Nachdem er den Verband abgenommen hatte, stellte er fest, dass die Hand immer so zuckte. Also zuckte sie auch immer, wenn er schrieb. Wie ein Geisteskranker. Es zuckte dauernd. So war dieser Gelehrte. Sehr merkwürdig. Er hat seine eigene Hand verkrüppelt, nur um es einem hohen Beamten angenehm zu machen. Das ist eine Satire auf ihn. Das ist die Bedeutung. Von solchen Geschichten gibt es noch viel mehr. Zum Beispiel die, wo seine Frau ihm ganz viele Lebensmittel schenkt. Er will sie nicht essen, sondern sie jemand anderem vorsetzen, einem leitenden Beamten. Es war ihm nicht in den Sinn gekommen, dass das Wetter sich ändern könnte, mal regnets, mal scheint die Sonne. Dadurch verändert sich die Luft sehr stark. Plötzlich fällt ihm ein: "Oh nein, all die Lebensmittel könnten verderben." Also öffnet er den Schrank und sieht, dass schon alles verdorben ist. Alles ist voll von Schimmel, grünem Schimmel. Das karikiert ihn, ist aber nur eine sehr kleine Szene.

#### 2.4.3 Zhang Hui 张慧

---

Status: Seminargruppenorganisator der Seminargruppe von Prof. Xu Xiang an der Zentralen Theaterhochschule Peking, Abteilung für Bühnenbild

Alter: 27 Jahre

Interview vom 7.10.1994<sup>306</sup>

**A.B.:** Wann hast du begonnen, darüber nachzudenken, Maler zu werden?

**Z.H.:**

Nun, ich bin eigentlich von Beruf Bühnenbildner. Aber mit diesen beiden Berufen ist es wohl wie mit zwei nebeneinander laufenden Schienen. D.h. wenn ich Theater machen kann, und du weißt, dass es in diesem Land nicht viel Theater gibt, dann mache ich Theater. Wenn es im Theater nichts zu tun gibt, dann beschäftige ich mich neben dem Lesen mit dem Malen. Auf diese Weise arbeite ich immer an mehreren Dingen gleichzeitig.

**A.B.:** Hat das etwas mit deiner Kindheit oder deiner Familie zu tun?

**Z.H.:**

---

<sup>306</sup> Budde, Antje: a.a.O.



Ich glaube schon, denn ich war von klein auf immer sehr gut im Kunstunterricht. Ich liebte das Malen von Anfang an.

**A.B.:** Sind deine Eltern auch Künstler?

**Z.H.:** Meine Eltern? Nein. Sie gehören zur Arbeiterklasse.

**A.B.:** Das ist nicht schlecht in China.

**Z.H.:** Stimmt. Sie fahren Eisenbahn. Mein Vater fährt Eisenbahn. Er ist Lokführer.

**A.B.:**

Viele kleine Jungs wollen Lokführer werden, stimmt's? Aber du nicht. Hast du noch Geschwister?

**Z.H.:** Einen jüngeren und einen älteren Bruder.

**A.B.:** Was arbeiten sie?

**Z.H.:**

Der jüngere Bruder trat in die Fußstapfen meines Vaters. Er ist Lokführer. Mein älterer Bruder lebt an einem anderen Ort, ziemlich weit weg von unserer Familie.

**A.B.:** Wann hast du mit dem Bühnenbildstudium begonnen?

**Z.H.:**

Das war 1986. Nachdem ich die Aufnahmeprüfung an der Zentralen Theaterhochschule Peking geschafft hatte, begann ich Bühnenbild zu studieren. Davor habe ich immer nur gemalt. Erst mit dem Studium begann meine erste Auseinandersetzung als Bühnenbildner mit der Bühnenbild-kunst.

**A.B.:** Welche Ansichten zum Theater hattest du bei Studienbeginn?

**Z.H.:**

Man kann sagen, dass damals in meinem Kopf eigentlich nur die Modellopern<sup>307</sup> einen Eindruck hinterlassen hatten, denn während meiner Kindheit gab es ja kein wirkliches<sup>308</sup> Theater. Damit kam ich nicht in Berührung. Ich wuchs auf, als sich die Kulturrevolution ihrem Ende näherte. In der Endphase. Damals konnte man sich noch modellopernartiges Theater ansehen. Später sah ich *Polit-Aktuelles Theater*. Nach der Zerschlagung der Viererbande<sup>309</sup>. Dieses Theater befasste sich mit der Zerschlagung der Viererbande und den Ereignissen bei Beendigung der Kulturrevolution. Doch der Einfluß durch Sprechtheater auf mich war sehr schwach. Meine Familie lebte an einem durchschnittlichen Ort. Eine Kleinstadt im Norden. Deshalb bin ich erst durch das Studium mit wirklichem Theater in Berührung gekommen. Davor herrschte im Grunde eine große Leere.

**A.B.:** Also hat die Kulturrevolution dich beeinflusst?

**Z.H.:**

Ganz schwach. Ganz verschwommen. Natürlich gab es einen gewissen Einfluss, aber ganz undeutlich, denn ich bin gegen ihr Ende hin geboren. 1967 wurde ich geboren. Als ich selbst begann, Dinge zu begreifen, war die Kulturrevolution schon vorbei. Aber die chaotische Phase nach der Kulturrevolution, die Zerschlagung der Viererbande, das Ende Jiang Qings<sup>310</sup>, das beeinflusste mich stark. Das waren die Eindrücke in meiner Kindheit. Ich bin als Kind mit demonstrieren gegangen. Alle demonstrierten und

---

<sup>307</sup> Gemeint sind die während der Kulturrevolution (1966-1976) einzig zugelassenen 8 Theaterstücke, die sogenannten „revolutionären Musterstücke“ (革命样板戏, geming yangbaxi), wobei es sich um 5 Peking-Opern, 2 Tanztheaterstücke und eine Symphonie handelte. Vgl. dazu Eberstein (1983) a.a.O. S.328-336

<sup>308</sup> Mit „wirkliches“ Theater meint Zhang Hui offenbar das chinesische *Sprechtheater* (话剧, huaju). Das traditionelle chinesische Musikschauspiel wird noch bis heute von vielen Chinesen eher als Volksspektakel betrachtet, das es nicht verdient, als Theater bzw. als Kunst bezeichnet zu werden.

<sup>309</sup> „Als ‘Viererbande’ werden die offiziell für die Kulturrevolution Hauptverantwortlichen bezeichnet: 江青 Jiang Qing, 王洪文 Wang Hongwen, 姚文元 Yao Wenyan und 张春桥 Zhang Chunqiao. (...) Die Mitglieder der ‘Viererbande’ sowie weitere Rädelsführer der Kulturrevolution wurden am 6. Oktober 1976 verhaftet - knapp einen Monat nach Maos Tod. Der ‘Viererbande’ wurde von Ende 1980 bis Januar 1981 der Prozeß gemacht.“ In: Bartke (1985) a.a.O. S.342

<sup>310</sup> Jiang Qing, Maos letzte Frau, von Beruf Schauspielerin, hatte vor allem gegen chinesische Theaterkünstler in unvorstellbarer Weise gewütet. Viele sind im Gefängnis umgekommen oder begingen Selbstmord. Sie war 1981 zum Tode verurteilt und zwei Jahre später zu lebenslanger Haft begnadigt worden. Sie beging später Selbstmord. Vgl.: Bartke (1985) a.a.O. S.110ff.

schrien: „Nieder mit der Viererbande!“ Wir waren auf den Straßen und alle waren glücklich. Das machte tiefen Eindruck auf mich.

**A.B.:** Waren deine Eltern damit einverstanden, dass du dich an einer Hochschule bewirbst?

**Z.H.:**

Meine Eltern hofften, dass ich etwas Geisteswissenschaftliches oder Naturwissenschaftliches studiere. Ich war an einem naturwissenschaftlichen Gymnasium. Ich hätte Chemie oder sowas studieren können. Aber zwischen dem, was ich wollte und dem, was die Familie wollte, kam es bald zum Konflikt. Dieser Streit war lange nicht beigelegt. Schließlich verließ ich meine Familie für ein Jahr. Von da an hatten meine Eltern keinen Zugriff mehr auf mich. Sie konnten nichts machen. Letzten Endes glaubten sie, wenn sie mich nicht studieren ließen, was ich wollte, könnte ich völlig verkommen. Ich verhandelte nochmal mit ihnen und sagte, dass ich die Aufnahmeprüfung auf jeden Fall machen würde. Das Ergebnis war, dass sie sagten: „Gut. Wenn du das willst, dann mach es.“

**A.B.:** Jetzt ist der Konflikt beigelegt?

**Z.H.:**

Es ist viel besser geworden. Meine Eltern wissen, dass ich an einer Hochschule bin und Arbeit habe. Ausserdem kann ich in Peking leben. Meine Eltern sind alte Leute, die sich Sorgen machen. Nun ist es besser. Viel besser.

**A.B.:** Findest du Spielerisches in einer Theaterinszenierung interessant?

**Z.H.:** Was?

**A.B.:** Das Spielerische in Inszenierungen...

**Z.H.:** Spiel? Meinst du das?

**A.B.:** Unterhaltsames.

**Z.H.:**

Ja, das ist eine Art des Theatermachens. Ich mag das, aber es ist nur eine Möglichkeit von Theater. Es gibt noch viele andere. Es gibt ja nicht bloß dieses Spielerische, sondern das Spielerische kann professionell sein. Es muss überhaupt nicht diese Gekicher-Unterhaltung zwischen zwei Leuten sein. Diese Albernheit. Das Spielerische kann sehr professionell, sehr bedeutungsvoll sein. Es gibt viele Formen des Spielerischen. So betrachtet, ist das Spielerische etwas sehr Schönes.

**A.B.:** Für welche gesellschaftlichen Probleme interessierst du dich besonders?

**Z.H.:** Mich interessieren Machtfragen. Das Problem der Macht.

**A.B.:** Muss das etwas mit China zu tun haben?

**Z.H.:**

Das ist ein allgemeines Problem, das nicht nur mit China zu tun hat. Wenn du als Einzelner in einem bestimmten Umfeld durch andere Dinge gestört wirst, wenn du wegen dieser Störungen Depressionen bekommst, kann es sein, dass du nicht mehr aus noch ein weißt oder du leistest Widerstand, lehnt dich auf. Wenn die Depression tatsächlich eintritt ist es möglich, dass du sie gar nicht bemerkst, weil wir vielleicht alle so etwas wie Schmieröl haben, um Konflikte wegzuwischen. Dann kannst du dir folgendes nicht mal mehr vorstellen: „Diese Art von Macht zerstört mich. Deshalb müssen wir uns wehren. Wir müssen kämpfen.“

**A.B.:** Das Sprechtheater ist etwas, das von außen gekommen ist, nicht?

**Z.H.:** Ja.

**A.B.:**

Mittlerweile gibt es auch eine ganze Reihe chinesischer Dramatiker. Wenn du die Wahl hättest zwischen einem chinesischen und einem ausländischen Stück, welche Wahl würdest du treffen?

**Z.H.:**

Wenn ich von meinen wirklichen, persönlichen Vorlieben ausgehen würde, träfe die Wahl auf ein ausländisches Stück. Aber wenn es um das Eigene, das Nationale, das chinesische Wesen gehen würde, dann wäre das Stück chinesisch.

**A.B.:** Interessierst du dich für eure eigene Tradition des traditionellen Musikschauspiels?

**Z.H.:**

Das interessiert mich sehr. Ich finde es gut. Während meines Studiums bin ich mit meiner Frau oft in dieses Theater gegangen. Ich kann nicht sagen, dass ich es absolut verstehen könnte. Aber sein Rhythmus,

dieser Rhythmus, der Musik, Gesang, Bewegung einschließt, diese subtilen Anfangs- und Schlussequenzen, diese Art Gefühl ... Ich verstehe es von innen.

**A.B.:** Interessierst du dich für die Ästhetik dieses Theaters?

**Z.H.:**

Von der Ästhetik begreife ich diese bestimmte Imagination im Bühnenraum. Das Bewusstsein für das Symbolhafte, wenn man z.B. an Shu Qiang denkt, der in seinem Boot fährt, indem er ein Ruder in die Hand nimmt<sup>311</sup>. Diese Imagination im Raum. Das sind Dinge, die dem Theater im Grunde wesentlich sind. Das ist etwas Wesentliches. Da sind einzelne Momente, die man herausfiltern kann. Im Moment gibt es eine Anzahl chinesischer Autoren, die oft Bilder wie das Rudern eines Bootes benutzen, was dann Meer bedeutet o.ä.. Das ist etwas Ursprüngliches. Wenn man Materialien über das klassische griechische Theater liest, dann sieht man, dass ihr auch sowas habt. Die Götter steigen herab auf die Erde und dergleichen. Sowas habt ihr auch. Man darf da nichts vorziehen.<sup>312</sup> Um auf die Ästhetik zurückzukommen... Das war doch ursprünglich alles Fahrendes Volk. Die waren ungebildet und kulturlos.<sup>313</sup> Sie entwickelten sich in kleinen Schritten. Also war es schwer für sie, eine hochwertige Ästhetik hervorzubringen. Ich denke, beim traditionellen Theater ist es so. Sobald das traditionelle Theater sein Massenpublikum verlässt, welches raucht und Tee trinkt, ist es vorbei mit diesem Theater. Wirklich. Sobald du in die Studiobühne unserer Hochschule gehst, weißt du sofort, dass das nichts mit dem traditionellen Theater zu tun hat. Es existiert dort nicht mehr.

**A.B.:** Tatsächlich?

**Z.H.:**

Ich finde ja. Erst wenn die Fahrer der Lastenfahrräder..., wenn die untersten arbeitenden Schichten in China, die Proletarier ins Theater gehen, dann ist es echtes traditionelles Theater. Wenn die mit der Arbeit beginnen... Die Theatertruppen sind früher herumgezogen. So eine Truppe zog mit -zig Leuten herum, von hier nach dort, von dort nach hier. Das Gepäck wurde abgestellt, ein Zelt aufgebaut, das Schminken begann, die Gesichtsmasken wurden gemalt und dann begann der Gesangsvortrag. So war das. Dies ist die wahrscheinlichste Existenzweise dieses Theaters. Wenn sich diese Daseinsweise ändert, ist es gut möglich, dass es seinen Geschmack total verändert. Man würde spüren, dass es nicht echt ist.

**A.B.:** Gibt es in China heutzutage noch Straßentheater<sup>314</sup>?

**Z.H.:** Soviel ich weiß, gibt es das nicht mehr.

**A.B.:** Du hast es noch nicht gesehen?

**Z.H.:** Nein, noch nicht.

**A.B.:** Und während der Kulturrevolution?

**Z.H.:** Auch nicht.

**A.B.:** Es gibt doch in China eine sehr vielfältige traditionelle Kleinkunst.

**Z.H.:** Die gibt es noch, ja.

**A.B.:** Könnte man das zum Straßentheater zählen?

**Z.H.:** Als eine Form davon.

---

<sup>311</sup> In dem Peking-Opernstück „Die Rache des Fischers“ spielte Mei Lanfang eine Rolle, in der er imaginär ruderte. Ein Foto von dieser Szene findet sich in: Wu, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu (1984) a.a.O. S.40f.

<sup>312</sup> Chinesische Theaterkünstler haben oft das Gefühl, ihr eigenes Theater gegen westliche Ausländer, durch die schließlich eine bestimmte Wertediktatur in ihr Land gebracht wurde, zu verteidigen. Gleichzeitig sprechen sie sich selbst im Vergleich mit der europäischen Theaterkultur damit Mut zu, dass ihr eigenes Theater gar nicht so schlecht ist.

<sup>313</sup> Ich habe dieses Interview, da ich o.g. Shu Qiang nicht kannte, einem Darsteller der Peking-Oper vorgespielt. Er war über Zhang Huis Aussagen, den Bildungsstand seiner künstlerischen Vorfahren betreffend, regelrecht entsetzt. Die Sprechtheaterkünstler wie die Künstler des traditionellen Theaters betrachten sich gegenseitig oft herablassend und wie aus verschiedenen Welten. Leider erfuhr ich bis heute nicht, ob es sich bei o.g. Shu Qiang um eine Rolle oder einen Schauspieler handelt. Ich hatte vergessen, Zhang Hui selbst danach zu fragen.

<sup>314</sup> Damals wusste ich noch nicht, dass man den Begriff des Straßentheaters (街头戏, jietouxi) in China nur auf das antijapanische Propagandatheater während des antijapanischen Krieges 1937-1945, anwender. Ich dachte, dass es sich bei diesem Begriff wie in Europa, um einen Sammelbegriff für Theater handelt, welches nicht in Theatergebäuden gespielt wird.

**A.B.:** Solche Aufführungen brauchen keine Bühnenbilder.  
**Z.H.:** Stimmt.  
**A.B.:** Die Umgebung ist das Bühnenbild.  
**Z.H.:** Im Grunde ist es so.

#### 2.4.4 She Nannan 余南南 und Sun Hao 孙皓

---

Status: Schauspielerin am ZET  
 geb.: 1965  
 Interview vom 24.09.1994<sup>315</sup>

Schauspieler am ZET  
 geb.: 1968

**A.B.:** Wann habt ihr euer Studium abgeschlossen und wo?

**S.H.:**

1990 in Shanghai. Ich studierte an der *Theaterhochschule Shanghai*. Danach wurde ich hierher geschickt.

**S.N.N.:**

Ich bin im Juli 1989 von der *Zentralen Theaterhochschule Peking* an das *Zentrale Experimentiertheater* geschickt worden.



**Abb. 15: She Nannan (vorn) und Sun Hao als Nonne und Mönch in „Sifan – Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ (Regie: Meng Jinghui, 1993)**

**A.B.:** Habt ihr euch euren Arbeitsplatz selbst gesucht oder seid ihr vermittelt worden?

**S.H.:**

Wir wurden vermittelt. Vertreter der Theaterleitung kamen nach Shanghai an unsere Schule und sahen Theaterproben an. Sie wählten einige gute Studenten aus. So kam ich hierher.

**A.B.:** Seid ihr zufrieden?

**S.H.:** Ich bin ganz zufrieden. An diesem Theater zu arbeiten ist schon gut.

**A.B.:** Wann begannst du daran zu denken, dass du Theater machen wollst?

**S.H.:**

Seit meiner Kindheit. Meine Eltern machen Theater. Schon früh wollte ich das auch. Meine Eltern wollten mich davon abbringen. Ich sollte das nicht tun. Du weißt, Künstler haben es nicht leicht. Darum ging es ihnen. Wenn sie Studenten unterrichteten, durfte ich nicht zusehen. So lugte ich heimlich durch den Türspalt. Wenn sie probten, stahl ich mich unbemerkt hinein. Schließlich, ich war auf der Mittelschule und meine Eltern sprachen mit mir darüber. Sie meinten: „Wenn du das wirklich willst, können wir dich nicht davon abhalten.“ Ich machte die Aufnahmeprüfung und bestand sie an der *Shanghai Theaterhochschule*. (上海戏剧学院, shanghai xiju xueyuan)

---

<sup>315</sup> Budde, Antje: *Interview mit She Nannan und Sun Hao am 24.09.1994* (Videoaufzeichnung)

**A.B.:** Wie war das bei dir?

**S.N.N.:**

Bei mir war das etwas anders. Meine Eltern gehören nicht zur Theaterszene. Sie haben andere Berufe. Seit meiner Kindheit interessierte ich mich für Tanz und Gesang. Als ich älter wurde, gefiel mir plötzlich ein Film. Filme und dann Theater. Später sagte meine Lehrerin Qi Meng mir, dass an der Theaterhochschule Studenten ausgebildet werden. Dort könnte ich das Handwerk von Grund auf lernen. Schließlich wollte ich auf die Theaterhochschule. Zweimal machte ich die Prüfung, bis ich sie bestand. An der Theaterhochschule studierte ich dann, naja, ziemlich fleißig. Bei Studienabschluss kamen Leute dieses Theaters und wollten auch mich spielen sehen. Aber die Auswahl beruht auf Gegenseitigkeit. Wenn das Theater Gefallen an dir findet, kannst du dir auch ansehen, ob dieses Theater dir gefällt. Dann trifft man sich zu einem Gespräch. Ich wollte gern kommen und sie wollten mich haben. Natürlich war ich sehr zufrieden. Es geht mir hier gut.

**A.B.:** Was machen deine Eltern?



**Abb. 16: She Nannan (vorn) in „Sifan“ (1993)**

**S.N.N.:**

Meine Mutter ist Lehrerin. Mein Vater war früher Armeemitglied. Beide Eltern waren bei der Armee. Meine Mutter verließ sie zuerst, mein Vater später auch. Jetzt ist er in einer Fabrik als... Ich weiß nicht, ob ihr das kennt, als Parteisekretär.

**S.H.:** Ihr müsstet das verstehen.

**A.B.:** Wir sind Ostdeutsche. Wir wissen ziemlich genau, was ihr meint.

**S.N.N.:**

Ja, er ist Parteisekretär. Zu Beginn haben sie mich nicht gerade unterstützt. Sie verstehen von diesen Dingen nicht so viel. Später sahen sie, wie sehr ich diese Arbeit mag. Mein Vater besuchte mich an der Hochschule. Er ist ziemlich orthodox, braucht immer einen Beweis. Er sah mich mit all den Büchern, als ich in der Bibliothek saß und Material durchsah. Nun begriff er, dass das etwas mit Wissenserwerb zu tun hat. Bis dahin glaubte er immer, wir hupsen hier nur herum. Doch so ist es nicht. Wir müssen viel überlegen und nachdenken. Seit mein Vater das weiß, unterstützt er mich. Jetzt ist alles gut.

**A.B.:** Ihr beide seid nicht aus Peking?

**S.N.N.:** Richtig.

**S.H.:**

Ich komme aus Harbin. Dort bin ich geboren und bis zu meinem 7. Lebensjahr aufgewachsen. Dann zogen meine Eltern nach Nanjing. Dort ging ich zur Mittelschule und aufs Gymnasium.

**S.N.N.:**

Ich bin... Das ist schwer zu sagen... Meine Eltern dienten in Shenyang in der Armee. Dort wurde ich geboren. Später wurde die Truppe in die Provinz Henan verlegt. Ein Ort in der Mitte Chinas. Dort blieben wir relativ lange. Dann gingen wir in die Provinz Hunan, nachdem sie die Armee verlassen hatten. Ich wuchs an drei Orten auf. Meine Eltern sind immer noch in Hunan. Ich lebe in Peking.

**A.B.:** Ihr stammt aus sehr touristischen Familien, nicht?

**S.N.N.:** Ja, das stimmt. Touristische Familie. Das muss man sich merken.

**A.B.:** Ihr spielt auch in Film- und Fernsehproduktionen, nicht?

**S.N.N.:** Ja.

**A.B.:** Steht das in Zusammenhang mit eurer finanziellen und ökonomischen Lage?

**S.H.:** Natürlich.

**S.N.N.:** Absolut.

**S.H.:**

Wenn wir nur am Theater spielen würden, wäre der Lebensunterhalt ein unlösbares Problem. Wir wollen essen und rauchen wollen wir auch. Das Problem wäre nicht zu lösen. Da kann man nichts machen. Wir müssen also Filme drehen.

**S.N.N.:** Trotzdem haben wir innerhalb dessen eine Wahl.

**S.H.:**

Die haben wir tatsächlich. Zunächst das Drehbuch. Es muss gut sein. Das Team und deine Spielpartner müssen passen. Schließlich muss man eine gute Rolle bekommen. Es gibt verschiedene Aspekte zu überdenken. Selbstverständlich spielt die Gage auch eine Rolle.

**S.N.N.:**

Das Geld ist für uns nicht das Wichtigste. Es steht nicht im Vordergrund. Dennoch müssen wir es in die Überlegungen einbeziehen. Irgendwie muss man sein Leben bestreiten. Wir können nicht von Luft existieren. Das ist unmöglich. Nur von Luft leben geht nicht.

**A.B.:**

Ist das nicht eine absurde Situation? Wenn ihr für Film und Fernsehen arbeitet, verdient ihr mehr als mit eurer monatlichen Theatergage.

**Beide:** Richtig.

**S.H.:** Es ist auf jeden Fall mehr.

**A.B.:** Was verdient ihr im Monat?

**S.H.:**

Wo? Am Theater? Im Theater... Ich habe mein Geld in diesem Monat noch gar nicht abgeholt...

**S.N.N.:**

Mit der Gage ist es so. Seine Gage beträgt zur Zeit etwas über 300 yuan (1994 ca. 60 DM, A.B.)

**S.H.:** Ich bekomme 300 yuan? Ist das so...

**S.N.N.:** Also 300 yuan Volkswährung (renminbi).

**S.H.:** Aber wenn man nicht spielt, geben sie einem 60%, nicht?

**S.N.N.:**

Falls man nicht spielt, ja. Aber im Moment spielen wir beide viel in Aufführungen an unserem Theater. Die Theatergagen wurden bereits reformiert. Wenn du also oft spielst, bekommst du ein Arbeitsgehalt.

**S.H.:** Arbeitsgehalt, ja.

**S.N.N.:**

Falls wir aber nicht Theater spielen, sondern ein ganzes Jahr woanders drehen, dann bekommen wir von unserem Theater ein Grundgehalt.

**S.H.:** 60%.

**S.N.N.:**

60% des Grundgehalts. Wir beide bekommen zur Zeit... Da wir im Grunde zur Zeit regelmäßig an unserem Theater spielen, bekommen wir zusätzlich die Arbeitsgage. Bei ihm sind das ungefähr 300 yuan und bei mir etwas über 200 yuan. Er spielt in einer Aufführung mehr als ich. Also geben sie ihm mehr Geld.

**S.H.:** „Faust“. Alles wegen „Faust“.

**S.N.N.:**

Ja, im „Faust“ spiele ich nicht, also bekomme ich weniger. Wir finden das gerecht. Dadurch, dass wir Theater spielen, bekommen wir so was wie... Obwohl wir wenig verdienen ist es eine regelmäßige Einnahme.

**S.H.:** Aber wir spielen trotzdem gern Theater.

**S.N.N.:**

Ja, das tun wir. Wenn wir zum Beispiel Textbücher lesen und finden gleichzeitig ein gutes Drehbuch für TV oder Film und ein Theaterstück und die sind alle drei sehr gut, dann werden wir uns sicher für das Theaterstück entscheiden. Wir lieben die Bühne. Wir würden uns dafür entscheiden.

**A.B.:**

Diese Wohnung<sup>316</sup> hat euch das Theater zugeteilt, nicht? Könntet ihr selbst eine Wohnung finden?

**S.H.:** Nein, wir würden keine finden. Dieses Zimmer hat ihr das Theater gegeben.

**S.N.N.:**

Er wohnt nebenan. Wir wohnen nebeneinander. Es stimmt, dies hat uns das Theater organisiert. Wollten wir selbst eine Bleibe suchen, selbst eine Wohnung mieten...

**S.H.:** Sehr teuer.

**S.N.N.:**

Bei unserem gegenwärtigen finanziellen Niveau wäre das nicht sehr realistisch. Also wohnen wir hier. Das wird wohl noch so bleiben.

**A.B.:** Vermieten sie euch die Wohnung oder ist sie kostenlos?

**S.H.:**

Das Gebäude gehört zum Theater. Da wir nicht verheiratet sind, wurde es so geregelt, dass man uns in diesem Wohnheim unterbrachte. Wann sich das konkret ändert, in welchem Jahr wir in eine bessere Bleibe ziehen können, das wissen wir nicht.

**S.N.N.:**

Noch wissen wir das nicht. Wir denken nicht allzusehr über diese Dinge nach. Wir denken zwar daran, aber wir finden, dass wir mehr an unsere Arbeit und unsere Ideen denken sollten. Wenn ich einigermaßen angenehm leben kann, dann reicht mir das eigentlich. Falls ich doch mal zu Geld kommen sollte, würde ich mir vielleicht eine Wohnung kaufen. Dann können wir nochmal darüber reden.

**S.H.:**

Die Anpassungsfähigkeit der Chinesen ist sehr groß. Seit zwei Jahren wohne ich schon hier. Ich kann unter allen Bedingungen wohnen. Hauptsache ich kann Theater spielen. Ich denke, Chinesen sind einfach so.

**A.B.:** Wann wollt ihr beide denn heiraten?

**S.N.N.:** Tja, die Frage...

**S.H.:**

Wir haben noch keine Pläne. Wir wollen das erstmal ausprobieren, uns in unserer Arbeit weiterentwickeln.

**A.B.:** Was habt ihr während der Kulturrevolution getan?

**S.N.N.:** Da war ich ein Jahr alt.

**S.H.:**

Wir waren Wickelkinder. Wir bekamen erst etwas mit, als es hieß „Nieder mit der Vierer-bande“. Vorher waren wir Wickelkinder.

**A.B.:** Auf euch hatte sie keinen Einfluss?

**S.H.:**

Nein, keinen. Der einzige Eindruck war vielleicht, dass das Theater jener Zeit sehr simpel und armselig war. Von einigen Modellopern haben wir noch einen Eindruck. Modellopern... Erst Jahre später begann alles aufzublühen und sich zu entwickeln.

**A.B.:**

Erhard<sup>317</sup> hat noch zwei Fragen, die chinesische Gesellschaft betreffend. In Europa, Afrika und Amerika gibt es ein großes Aidsproblem. Wie seht ihr das für China? Ist es hier auch so?

---

<sup>316</sup> Bei der „Wohnung“ handelt es sich um ein Zimmer pro Person, ohne Bad und Küche in einem barackenähnlichen Gebäude auf dem Gelände des Theaters.

<sup>317</sup> Dr. Erhard Ertel, damaliger Mitarbeiter des Seminars für Theaterwissenschaften/ Kulturelle Kommunikation an der Humboldt-Universität, führte die Kamera bei den Videoaufzeichnungen.

**S.H.:**

In bezug auf Aids können wir sagen, dass uns die Aidskranken leid tun. Sie tun uns leid, denn bis jetzt gibt es weltweit noch keine Behandlungsmethode, um diese Krankheit zu heilen. Deshalb haben wir Mitgefühl. Wir hoffen wirklich, dass sich die Medizin schnell entwickelt, um schnell eine Methode zu finden, damit Aids keine unheilbare Krankheit bleibt. Gleichzeitig sind wir aber auch besorgt. Besorgt worum? Dass Aids in China eingeschleppt werden könnte. Unsere Freunde und Verwandten könnten betroffen sein. Die chinesische Gesellschaft entwickelt sich gerade langsam. Wenn sich während dieser Entwicklung in China ein Virus ausbreitet, dann steigen wir wieder ab in unserer gesellschaftlichen Entwicklung. Das macht uns Sorgen.

**A.B.:** Auf euer persönliches Leben hat das keinen Einfluss?

**S.H.:**

Es ist, als würde man über Probleme anderer Leute reden. Das ist nicht, wie bei euch in Europa oder Amerika, wo ihr selbst davon betroffen sein könnt und ihr alle daran denkt. Für uns hier ist das weit weg. Vielleicht wird es irgendwann auf uns zurückfallen. Uns wäre es am liebsten, wenn wir die Krankheit gar nicht erst reinlassen würden. So empfinde ich das.

**A.B.:** Noch eine Frage in bezug auf Deng Xiaoping. Falls er stirbt, was wird passieren?

**S.H.:**

Was passiert nach seinem Tod... Das... Ich finde... Wenn er gestorben ist... Natürlich sind wir um seine Gesundheit besorgt. Wir sorgen uns um seine Gesundheit. Das tut vermutlich jeder Chinese. Aber wenn man das historisch nimmt... Man muss es geschichtlich sehen. Als damals der Vorsitzende Mao starb machten wir uns auch Sorgen. Aber Mao ist gestorben und die Geschichte schreitet trotzdem fort. Es geht weiter. Wir existieren weiter. Ob man sich nun sorgt oder nicht. Es hilft nichts. Die Geschichte geht weiter.

**A.B.:** Also sollte man sich nicht um ihn kümmern, da ihr ja weiterleben werdet?

**S.H.:** Wie sonst sollte es sein?

**S.N.N.:** Anders kann es nicht sein.

**S.H.:** Wir machen uns zwar Sorgen, aber letztlich geht die Geschichte immer weiter.

#### **2.4.5 Guo Tao 郭涛**

---

Status: Schauspieler am ZET<sup>318</sup>

geb.: 1967

Interview vom 7.10.1994<sup>319</sup>

**A.B.:** Was für Erfahrungen hast du mit Interviews?

**G.T.:** Wenig, fast keine Erfahrungen. Vielleicht werden es später mehr.

**A.B.:** Wieso?

**G.T.:**

Es gibt so drei, vier Zeitungen und Zeitschriften, die kommen und fragen: Hast du Zeit? Ich schreibe über dich. Ich mache Fotos von dir.“ Ich sage immer: „Keine Zeit, keine Zeit.“

**A.B.:** Warum?

**G.T.:** Ich mag da nicht hingehen.

**A.B.:** Du magst Journalisten nicht besonders?

**G.T.:** Nein, ich mag sie nicht. Man weiss nie, wie sie schreiben.

---

<sup>318</sup> Guo Tao spielt, wie viele seiner Kollegen, nicht nur im Theater, sondern auch in Film- und Fernsehproduktionen. Eines der wichtigsten Filmprojekte war eine Rolle in Zhang Yimous Film „Leben“ (活者, huozhe), der 1994 in Deutschland lief. 1993 trat er in einem Gastspiel der chinesischen Inszenierung von „Warten auf Godot“ im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin sowie im *Kammertheater Neubrandenburg* auf.

<sup>319</sup> Budde, Antje: Interview mit Guo Tao am 07.10.1994 (Videoaufzeichnung)



**A.B.:** Seit wann dachtest du daran, Schauspieler zu werden?

**G.T.:**

Ach das... Bestimmt rede ich ohne Ende. Mein Vater ist Absolvent der Theaterhochschule in Shanghai. Meine Mutter ist Absolventin der Pekinger Theaterhochschule. Beide machen Sprechtheater. Beide studierten Schauspiel. Ihre Generation hielt das Studium des Theaters, des Schauspielens für eine edle, sehr schöne, ganz großartige Sache. Nach Beendigung ihres Studiums wollten sie so richtig loslegen, wollten Fortschritte in ihrer Arbeit machen. Aber das war zur Zeit der Kulturrevolution. Sie wurden nach Qinghai delegiert. Aber als Schauspieler hätte man sich am besten in Peking entwickeln können.



**Abb. 17: Guo Tao probt die Rolle des Estragon in „Warten auf Godot“. 1991**

Natürlich war damals das kulturelle Leben nicht so entwickelt, nicht so stark wie heutzutage. Deshalb waren sie in Qinghai nicht sehr glücklich. Die Arbeit bot auch nicht viel Interessantes. Deshalb wollten sie zum Arbeiten gern wieder zurückkommen. Also nach der Viererbande, nach der Kulturrevolution wollten sie zurück, denn unsere Familie lebte eigentlich in Xi'an. (Der Ort ist in Deutschland bekannt durch den Fund tausender Tonkrieger im Kaiserlichen Grab von Qin Shi Huangdi, A.B.) Aber man ließ sie nicht. Meine sagten damals zu mir: „Wir sind Schauspieler, und es ist uns nicht gut bekommen. Das ist eine bittere Angelegenheit, ein schlimmer Beruf. Wir haben das alles hinter uns. Deshalb glauben wir, dass du das nicht auch tun solltest.“ Von klein auf war ich mit diesem Gedanken konfrontiert: „Das kann ich nicht machen. Auf keinen Fall.“ Ich dachte mir: „Siehst du, deinen Eltern ist es so ergangen. Sie arbeiteten in diesem Beruf, ohne gute Aussichten, ohne Möglichkeiten, ohne Bedeutung.“



**Abb. 18: Guo Tao (links) als Estragon beim Gastspiel in Berlin. 1993**

Wenn du täglich daran denkst, dann beeinflusst es dich schließlich. Doch dann machte ich das Abitur. Damals war es sehr schwer, sich an einer Universität zu bewerben. Mitte der Achtziger Jahre war es in China ungemein schwierig, sich zu bewerben. Jede Familie hoffte, ihre Kinder würden die Aufnahmeprüfung für die Uni machen. Heutzutage ist das wahrscheinlich ganz anders. Die Familien heute wollen eher, dass die Kinder berühmt werden und Geld verdienen. So sind wohl die meisten, glaub ich. Aber damals gab es keine andere Möglichkeit... Es gab nur eine Möglichkeit, nämlich die Kinder studieren zu lassen, damit sie nach Abschluss des Studiums aufsteigen konnten, um ihren Vater und ihre Mutter zu übertreffen. Deshalb schlugen meine Eltern auch mir vor, die Aufnahmeprüfung für die Uni zu machen. Natürlich musste ich die Prüfung machen, aber ich habe sie nicht bestanden. Vor dieser Geschichte schon suchte die Shanghai Theaterhochschule neue Studenten. Mein Vater las davon. Er hatte doch in Shanghai studiert. So fragte er mich. Durch einen Zufall erfuhr er davon. Also er fragte mich: „Hast du mal daran gedacht, Schauspieler zu werden?“ Das berührte mich schon sehr. Anfangs wollte ich das auf keinen Fall. Doch schließlich sagte ich: „Gut, ich versuch's.“ Sich an der Uni zu

bewerben... Ich habe ein geisteswissenschaftliches Abitur gemacht. Du weißt, an der Uni wird zwischen Geistes- und Naturwissenschaften unterschieden, also Physik, Chemie... Zu den Geisteswissenschaften zählen Literatur, Geschichte, alles Kulturelle usw. Aber ich bestand die Prüfung nicht. Wenn ich mich an der Theaterhochschule bewerben würde, würde ich auch in diesen Kulturdingen geprüft werden. Also könnte ich mich an dieser Hochschule bewerben. Ich sagte mir: „Versuch's einfach.“ Mein Vater hatte Schauspiel studiert, aber er war schon älter und unterrichtete nun, spielte nicht mehr selbst. Er unterrichtete auch mich eine Weile. Er meinte, es ginge einigermaßen. Ich sollte es versuchen. Nun gut, ich versuchte es. Doch ich schaffte es nicht, obwohl sicher nur eine Winzigkeit am Erfolg fehlte. Vielleicht auch, weil ich noch sehr jung war. Ich war erst siebzehn und wollte die Prüfung an der Shanghaier Theaterhochschule machen. Als ich nicht bestanden hatte, war das sehr bitter. In China ist das so, wenn du nicht bestanden hast, empfindet die Familie das als unglaublich große Sache. Die Eltern waren sehr unglücklich. Und dann der Einfluß der Verwandtschaft! Der eine schaffte die Aufnahme an der Qinghua-Uni, der nächste an der Peking-Universität. Das war so schrecklich. Es hat nicht viel zum Selbstmord ge-fehlt. Wirklich! Der familiäre Druck ist sehr groß. Später... Nach einiger Zeit meinte mein Vater: „Willst du es nächstes Jahr nicht noch einmal probieren?“ Gut, ich bewerbe mich noch mal. Aber mein Vater sagte, dass es nicht sicher ist, ob ich im nächsten Jahr bestehe. Dann könnte ich immer noch auf die Theaterfachschule in Xi'an gehen. Dort kann man auch Schauspiel studieren. Aber ich wollte doch auf eine Hochschule gehen. 1988 bewarb ich mich an der *Zentralen Theaterhochschule* Peking. Zwischen 1986, nach dem Abitur, und 1988 lernte ich noch etwas über's Schauspielern. So hatte ich eine sichere Grundlage für die Aufnahmeprüfung in Peking. Das war dann sehr einfach. Je mehr ich Schauspiel studierte, desto lieber wurde es mir. Ich empfand es als etwas, dass ich unbedingt machen wollte. Ich konzentrierte alle meine Kräfte darauf. Seit meinem Studium bis heute finde ich, dass dies der richtige Beruf ist, der Spaß macht und den ich wirklich ausüben möchte.

**A.B.:** Als Kind hast du sicher viele Schauspielaufführungen gesehen?

**G.T.:** Bevor ich studierte?

**A.B.:** Ja.



**Abb. 19: Guo Tao als Woyzeck. Peking 1995. (Regie: Antje Budde, Meng Jinghui)**

**G.T.:**

Dauernd. Meine Eltern spielten doch Theater. Sie spielten Sprechtheater. Damals, das war lustig, wusste ich nicht, wo ich bleiben sollte. Also lief ich meinen Eltern hinterher und hielt mich hinter der Bühne auf. Ich sah ihnen zu, wie sie spielten. Manchmal konnte ich ihre Texte auswendig. Wieder Zuhause spielte ich ihnen dann vor. So war das.

**A.B.:** Diskutiert ihr in eurer Familie Theaterfragen?

**G.T.:**

Wir diskutierten viel. Aber jetzt bin ich selten zu Hause. Wenn ich zu Haus bin, spreche ich mit meinem Vater die Hälfte der Zeit darüber.

**A.B.:** Deine Eltern...

**G.T.:** Sie sind alt, haben alte Ansichten.

**A.B.:** Alte Ansichten, heisst das Stanislawski<sup>320</sup>.?

<sup>320</sup> Stanislawskis Theatermodell ist in den 30er Jahren durch Theaterleute wie Zhang Min und Huang Zuolin in China populär gemacht worden. vgl.: *Zhongguo dabaike quan shu. Xiju.*, Beijing, Shanghai 1989 "中国大百科全书.戏剧"

**G.T.:** Ja, vor allem das Stanislawski-System.

**A.B.:** Sind sie dadurch sehr beeinflusst?

**G.T.:** Sehr stark. Bis heute glauben sie, dass er das Beste, das Höchste ist.

**A.B.:** Sie sind niemals im Ausland gewesen, nicht?

**G.T.:**

Nein, noch nie. Ausserdem gab es damals bei ihnen kaum wirklich gute Filme, Fern-ehen oder Theaterinszenierungen. Sie haben einfach drauflos gespielt. Während ihres Studiums waren sie wahrscheinlich noch ganz zufrieden. Aber dann, im Berufsleben...

**A.B.:**

Bist du nach deinem Studium vermittelt worden oder war es deine Wahl, an das *Zentrale Experimentiertheater (ZET)* zu gehen?

**G.T.:**

Das geschah damals in gegenseitigem Einvernehmen. Natürlich wollte ich sehr gern an ein staatliches Theater gehen und dort arbeiten. Aber darüberhinaus muss dich dieses Theater natürlich wollen. Du bist angewiesen auf verschiedene Beziehungen. Du musst Leute kennen. Du brauchst Freunde verschiedenster Bereiche, die dir helfen. Und ausserdem musst du während deines Studiums fachlich, also spielerisch gut sein. Erst dann wird man dich haben wollen.

**A.B.:** Was hältst du von Politik?

**G.T.:**

Seit dem 4.6.1989<sup>321</sup> muss ich sagen, interessiert mich Politik überhaupt nicht mehr. Ich glaube, besonders meine Generation, insbesondere die jungen Künstler und Geistesarbeiter, wollen ihre Erfahrungen nicht mehr so unvermittelt/ plakativ ausdrücken. Natürlich lieben auch wir unser Land, bedenken die Probleme der chinesischen Gesellschaft. Aber noch mehr interessieren uns junge Leute jetzt und hier oder diese Generation oder diese Gruppe. Das, was wir denken über oder verstehen von der Gesellschaft, was wir von der Liebe, dem Leben usw. begreifen, wollen wir wahrhaftig darstellen, unverfälscht ausdrücken. Ohne Abstriche.

**A.B.:** Ist es auf diese Weise möglich, auf die heutige chinesische Gesellschaft zu reagieren?

**G.T.:**

Ja, bestimmt. Ich denke schon. Diese Gesellschaft entwickelt sich weiter. Wir leben in dieser Gesellschaft, sind Teil des chinesischen Volkes. Wir leben unser Leben und haben unsere Ansichten.

**A.B.:** Versucht ihr auf diese Weise durch die Hintertür, eure Probleme auszudrücken?

**G.T.:** Von hinten?

**A.B.:** Durch die Hintertür.

**G.T.:** Ach so. Nein, so kann man das wohl nicht sagen. Durch die Hintertür?

**A.B.:**

Du sprachst gerade davon, dass nach den 1989er Ereignissen nichts zu machen war. Es wurde klar, dass ihr nicht ausdrücken sollt...

**G.T.:**

Das ist nicht generell so. In China gibt es viele Besonderheiten. Nur unsere Ausdrucksweisen sind nicht mehr die gleichen. Man kann im einzelnen nicht sagen, wir würden durch die Hintertür kommen. Es ist vielmehr... Ich bin in China geboren und aufgewachsen, ich lebe in China. Ich muss chinesische Methoden anwenden zur Regelung chinesischer Angelegenheiten. Ich nutze jetzt diese Methoden, um die Gesellschaft und das Leben zu begreifen und mittels dieser Methoden dieses im vorgegebenen staatlichen

---

剧” 北京上海1989年 S.177 und S.505 (Enzyklopädie Chinas. Theater.) Ein sinisiertes Stanislawski-Modell der Schauspielerausbildung wurde durch die kommunistische Kulturpolitik noch vor Gründung der VR China 1949 favorisiert und gilt seitdem als Ausbildungsdoktrin für nicht-traditionelle, chinesische darstellende Künste, z.B. für Sprechtheater-, Film- und Fernsehschauspieler.

<sup>321</sup> Tag der militärischen Niederschlagung der Studentenproteste auf dem Platz vor dem Tor des Himmlichen Friedens (天安门广场, Tian'anmen-Platz) in Peking. Die Studenten der *Zentralen Theaterhochschule* waren stark involviert in die Studentenaktionen.

Rahmen ausdrücken zu können. Das ist genau das, was wir wollen. Wenn wir es so nicht wollten, würden wir es auch nicht tun.

**A.B.:** Wie ist die ökonomische Situation junger Schauspieler?

**G.T.:**

Allgemein auf einem niedrigen Niveau. Aber es gibt große Veränderungen. Angenommen, man arbeitet viel für Film und Fernsehen und wird schnell bekannt, dann kann man nach Studienabschluß in drei bis fünf Jahren eine befriedigende Situation erreichen.<sup>322</sup>

**A.B.:** Du hast also Hoffnung?

**G.T.:** Ja, ich habe noch Hoffnung. Ich bemühe mich.

#### **2.4.6 Meng Jinghui 孟京辉**

---

Status: Regisseur am ZET<sup>323</sup>

geb.: 1965

Interview<sup>324</sup> vom 30.09.1994

**A.B.:** Wann dachtest du das erste Mal daran, selbst Theater zu machen?

**M.J.H.:**

Erst seit Beendigung meines Studiums an der Pädagogischen Fachhochschule in Peking. Damals dachte ich, dass ich mein eigenes Theater machen muss. Warum ein eigenes? Ich wollte ein Theater machen, das sich unterschied von dem, welches ich in Peking und China gesehen hatte. Ich spürte, dass ich die Fähigkeit hatte, solche Inszenierungen zu machen. Also begann ich, mein eigenes Theater zu machen.



**Abb. 20: Meng (rechts) und die Autorin nach der Premiere von „Warten auf Godot“ 1991 in Peking.**

**A.B.:** Wie alt warst du damals?

**M.J.H.:** 21 Jahre.

**A.B.:** Mit deiner Familie hatte das nichts zu tun?

**M.J.H.:** Nein, nichts.

**A.B.:** Bist du als Kind nicht ins Theater gegangen?

**M.J.H.:**

Die Aufführungen, die ich als Kind sah, hatten keinen Einfluss auf mich. Im ersten Studienjahr an der Fachhochschule machte ich in einer kleinen Studententruppe<sup>325</sup> mit. Dort spielte ich eine ganz kleine

---

<sup>322</sup> Ende 1998 hatte sich Guo Taos Situation bereits erstaunlich verbessert. Er hat nun eine eigene Wohnung und ein Auto und ist gut beschäftigt bei TV und Film. Theater spielt er nur noch selten.

<sup>323</sup> Meng Jinghui gastierte 1993 in Berlin und Neubrandenburg mit seiner Beckett-Inszenierung „Warten auf Godot“. (等待戈多, dengdai geduo)

<sup>324</sup> Budde, Antje: Interview mit Meng Jinghui am 30.09.1994 (Videoaufzeichnung)

Rolle, einen Soldaten Damit fing es an. Danach begann ich, selbst Stücke zu schreiben. Nach Abschluss des Studiums fand ich, dass ich ein von anderen Leuten verschiedenes, ganz und gar eigenes Theater machen sollte.

**A.B.:**

Du meinst aus der Sicht des Regisseurs? Doch angefangen hast du damit, ein Stück zu schreiben.

**M.J.H.:** Ja.

**A.B.:** Was war der Inhalt dieses Stückes?

**M.J.H.:**

Bei diesem ersten Stück handelte es sich um die Bearbeitung des klassischen chinesischen Stoffes "Die Pilgerfahrt nach dem Westen"<sup>326</sup>, welcher in die heutige Zeit übersetzt wurde. Es wurde an der Fachhochschule aufgeführt. Ich schrieb das Stück und Lou Naiming, ein Regisseur, inszenierte es.

**A.B.:** Auch ein Student?

**M.J.H.:**

Er war damals an der Zentralen Theaterhochschule Peking Absolvent des Seminars für Regie.

**A.B.:** Mit wem hast du an der Hochschule zusammengearbeitet? Wer beeinflusste dich?

**M.J.H.:**

An der Fachhochschule hatte Lou Naiming den größten Einfluß auf mich. Ich schrieb das Stück und er inszenierte es. Er hatte großen Einfluss auf mich. Das war damals alles das eigene Theater der Studenten. Später, als ich als Forschungsstudent<sup>327</sup> an die Theaterhochschule kam - das war ungefähr 1989 - sind es einige Freunde gewesen, mit denen ich begann, an der Schule Theater zu machen. Stück für Stück beeinflussten wir uns gegenseitig in unserer kreativen Kraft.

**A.B.:** Was machen dein Vater und deine Mutter?

**M.J.H.:**

Mein Vater arbeitet in der Planungsabteilung im Ministerium für Maschinenbau. Meine Mutter ist Arbeiterin.

**A.B.:** Hast du Geschwister?

**M.J.H.:** Ja, einen jüngeren Bruder und eine ältere Schwester.

**A.B.:** Haben sie etwas mit Kunst zu tun?

**M.J.H.:**

Nein, keiner von ihnen. Mein Bruder studiert an der Peking-Universität am Institut für Biochemie.

---

<sup>325</sup> Gemeint ist die „Frosch - Experimentiertheatergruppe“ (蛙实验剧团, wa shiyan jutuan), die u.a. von dem heute bekannten Regisseur Mou Sen gegründet (牟森) wurde, der damals auch an der Pädagogischen Hochschule in Peking studierte.

<sup>326</sup> Meng Jinghui schrieb 1984 das Stück „Das andere Ende des Horizonts“ (在地平线那边, zai dipingxian na bian). Ich bin nicht sicher, ob dieses Stück auch wirklich aufgeführt wurde. Wahrscheinlicher ist, dass er sein 1986 geschriebenes Stück „Westwärts-Rhapsodie“ (西向狂想曲, xixiang kuangxiangqu) meint. (Angaben nach Meng Jinghui). Der zugrundeliegende Roman, der eine der wesentlichsten Quellen für Stückvorlagen in allen möglichen traditionellen Theaterformen in China darstellt, wird in der Regel Wu Cheng'en zugeschrieben: „Zu den beliebtesten Romanen Chinas zählt der phantastisch-komische Roman *Xiyou ji* ('Die Reise in den Westen') des Wu Chen'en (ca. 1500- ca. 1582), der vor allem von den 81 Bewährungen des Affenkönigs Sun Wukong bzw. des Mönches Tripikata berichtet, den beiden Hauptfiguren jener Pilgergruppe, der noch das Schwein Zhu Wuneng, der Pferdeführer Sha Wujing, und das weisse Pferd angehören. Die Moral des ganzen Romans lässt sich mit folgendem Satz zusammenfassen: 'Man muss genau zwischen Recht und Unrecht, Wahrheit und Lüge unterscheiden, man darf mit Gespenstern kein Mitleid haben, sondern muss sie entschieden vernichten.' Angeregt wurde dieser Roman bzw. dessen Vorläufer durch die Berichte buddhistischer Mönche über ihre Reisen nach Westen (Indien, A.B.), von wo sie weitere heilige Schriften des Buddhismus mit nach Haus zu bringen hofften. Auch wenn Wu Cheng'en als der Autor des *Xiyou ji* gilt, so ist doch die 100-Kapitel-Fassung nicht von ihm, sondern frühestens ein Werk des 17. Jahrhunderts.“ Vgl.: Schmidt-Glinzer, Helwig (1990) a.a.O. S.433f. Siehe auch: die Übersetzung des Romans ins Deutsche: Wu, Tschöng-Ön (Cheng'en): *Die Pilgerfahrt nach dem Westen*. Rudolstadt 1962.

<sup>327</sup> In China erreicht man nach vierjährigem Studium den akademischen Grad des *Bachelor*, wie es in angelsächsisch beeinflussten Ländern typisch ist. Danach kann man eine dreijährige Magisterausbildung machen und mit dem *Master of Art* (M.A.) abschließen.

**A.B.:** Was hält deine Familie von deiner Arbeit?

**M.J.H.:**

Sie finden, dass es sehr gut ist, wenn man studiert und sich bildet. Aber Theater zu machen, finden sie sehr merkwürdig. Sie unterstützen mich da keineswegs.

**A.B.:** Die "Alte Nummer Neun"?

**M.J.H.:** Wie bitte?

**A.B.:**

In der Kulturrevolution wurden doch Theaterkünstler als "Alte Nummer Neun" bezeichnet, nicht?

**M.J.H.:** Die "Stinkende Alte Nummer Neun".

**A.B.:** Ach, die "Stinkende Alte Nummer Neun".

**M.J.H.:**

Nein, meine Eltern glauben nur, dass Kunst mit ihren eigenen Kindern nichts zu tun hat. Sie sind keine Kulturschaffenden. Sie verstehen nicht, warum ich das machen will. Sie verstehen es nicht so richtig.

**A.B.:** Sehen sie sich deine Inszenierungen an?

**M.J.H.:** Nein, niemals.

**A.B.:** Sie sehen sich auch nicht die Videoaufzeichnungen an?

**M.J.H.:**

Sie erfahren immer aus der Zeitung oder durch das Fernsehen: "Ach, das Kind hat wieder eine Inszenierung begonnen." Aber sie sehen sie sich nie an. Ich lade sie manchmal ein und sage: "Seht euch meine Inszenierung an!" Und sie sagen: "Nein, wir gehen nicht." - Und ich: „Gut, dann eben nicht. Laßt es sein.“ (Meng Jinghui sieht sich eine Streichholzschachtel der Volksbühne Berlin an.)<sup>328</sup>

**M.J.H.:** Was bedeutet das hier?

**A.B.:** Hineingehen.

**M.J.H.:** Und das hier? Herauskommen?

**A.B.:** Ja, herauskommen.

**M.J.H.:**

Stark. Ich bin in der Berliner Volksbühne gewesen (1993, A.B.). Ich bin hineingegangen und auch wieder herausgekommen. Ich denke, die Volksbühne ist ein richtig gutes Theater. Ich hoffe, dass ich eines Tages selbst in der Volksbühne auftreten und meine Mitstreiter aus China mitbringen kann. Das würde mich sehr glücklich machen. Jetzt erzähle ich euch noch einen Reim, den wir damals in "Warten auf Godot" eingebaut hatten. (Statt „Ein Mops kommt in die Küche“, A.B.) Das ist ein chinesischer Reim, der hier in den klei-nen Gassen oft aufgesagt wird. Er geht so:

Der Pockennarbige Eins ist krank

Der Pockennarbige Zwei besucht ihn

Der Pockennarbige Drei kauft Fleisch

Der Pockennarbige Vier kocht es

Der Pockennarbige Fünf sucht einen Sargdeckel

Der Pockennarbige Sechs hämmert ihn zu

Der Pockennarbige Sieben gräbt ein Loch

Der Pockennarbige Acht schließt das Grab

Der Pockennarbige Neun sitzt auf dem Bett und heult

Der Pockennarbige Zehn fragt: Warum heulst du?

Der antwortet: Der Pockennarbige Eins ist gar nicht tot. Ihr habt ihn lebendig begraben.

Schlußrefrain: Hohe Berge, tiefe Meere. Man muss befürchten, dass der Pocken-narbige Eins einen Furz läßt und diese Explosion das Grab sprengt.

---

<sup>328</sup> Erhard Ertel hatte Meng Jinghui gebeten, kurz etwas zu sagen für einen kleinen Werbespot für die Volksbühne.

#### 2.4.7 Wu Yujuan 伍宇娟

---

Status: Schauspielerin am ZET (bis 1995) <sup>329</sup>

geb.: 1965

Gespräch <sup>330</sup> vom 22.09.1995

**A.B.:** Was bedeutet das Theatermachen und Experimentieren für dich?

**W.Y.J.:**

Eine Art persönliche Revolution (个性革命, gexing geming). Viele Dinge, denen keine Revolution (Aufbegehren) vorausgeht, entwickeln sich nicht. Das trifft z.B. auf das traditionelle chinesische Theater zu. Wenn man nicht verändern will, gibt es auch keine Entwicklung. Ich spielte früher in einem Theaterensemble des „Blumen-und-Trommel-Theaters“ (花鼓戏, huaguxi), welches zu den kleinen Theaterformen in der Provinz Hunan gehört. Die großen Theaterformen heißen dort *Xiangju* (京剧). Ich bin aus diesem Ensemble abge-hauen, weil ich mehr lernen wollte. Ich gehörte in dieser Theatertruppe bereits zu den Spitzendarstellerinnen. Im *Huaguxi* gibt es 50 Melodien, bei denen in Neuinszenierungen immer nur der Text geändert wird. Man muss also nur eine bestimmte Schauspieltechnik erlernen und hat darüberhinaus keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten. Ich spielte Hauptrollen. Im traditionellen Theater wird streng unterschieden zwischen Haupt- und Nebenrollen. Die Hauptdarsteller dürfen keine Nebenrollen und die Nebendarsteller keine Hauptrollen spielen. Ich spielte Hauptrollen und hatte alles erreicht. Es gab nichts mehr zu tun. Ich begann, Bücher über Sprechtheater zu lesen. Daraufhin wollte ich mich 1985 an der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking bewerben. Meine *Danwei* (单位, Firma bzw. Institution, in der man arbeitet), war nicht begeistert. Sie schrieben mir aber dennoch ein Empfehlungsschreiben. Dieses braucht man unbedingt, wenn man mit anderen *Danweis* in Kontakt treten will, denn als pri-vate Person kann man nichts ausrichten. Man sagte mir, dass mir erlaubt würde, mich an der Theaterhochschule zu bewerben. Wenn es aber schiefgeht, wolle man keine weitere Verantwortung für mich übernehmen. Das war natürlich ein großes Risiko für mich.



**Abb. 21: Wu Yujian als Xiangjie in „Leg deine Peitsche nieder“, Peking 1995.**

Die fachbezogene Aufnahmeprüfung (专业考试, zhuanke kaoshi) der Theater-hochschule findet in allen Landesteilen statt, damit die Bewerber bei der Größe des Landes nicht so lange Anfahrten haben. Ich kam viel zu spät an. Es war schon 22 Uhr und die Prüfer schliefen bereits. Obwohl die Prüfungen eigentlich schon beendet waren, prüften sie mich noch, denn am nächsten Tag wären sie nach Peking zurückgefahren, und ich hätte keine Chance gehabt. Ich bestand die fachbezogene Prüfung. Aber vom siebenten Juli bis neunten Juli finden landes-weit auch noch die Hochschulaufnahmeprüfungen statt, die

---

<sup>329</sup> Sie spielte u.a. in dem auf der Berlinale 1993 in Berlin ausgezeichneten Film „Die Frauen vom See der unschuldigen Seelen“.

<sup>330</sup> Budde, Antje: Interview mit Wu Yujuan am 22.09.1995 (Mitschrift)



nach naturwis-senschaftlichem Zweig und geisteswissenschaftlichem Zweig unterteilt sind.<sup>331</sup> In letzterem wird man geprüft, wenn man Schauspiel studieren will. Zur Prüfung gehören Fremdsprachen, Geschichte, Geografie, Chinesisch und Mathematik. Aber ich hatte ein Problem. Mit vierzehn Jahren begann ich meine Ausbildung im *Huaguxi*-Stil, so dass ich nur die 1. Klasse der Mittelschule beenden konnte.<sup>332</sup> Es war sehr schwierig in solcher Eile fünf Schuljahre zu kompensieren. Normalerweise bewerben sich nur Abiturienten für die Hoch-schulbildung. Ich musste nun in einem Monat fünf Jahre Schule wettmachen. In Englisch bekam ich nur 20 Punkte. Die Mindestpunktzahl, die man insgesamt bei diesen Prüfungen erreichen muss sind 180 Punkte. Ich schaffte aber nur 98. Zum Glück waren in diesem Jahr viele Bewerber nicht viel besser und die Theaterhochschulen in Peking und Shanghai suchten dringend Studenten. Deshalb immatrikulierten sie auch Studenten wie mich, deren Prüfungsergebnisse nicht so besonders waren. Der 1985er Jahrgang Schauspiel an der *Zentralen Theaterhochschule* war eine sogenannte „Experimentierklasse“ (实验班, shiyan ban). Erstmals lag das Hauptaugenmerk auf der Ausbildung von Schauspielern, die nicht nur für das Theater ausgebildet wurden, sondern auch für Film und Fernsehen. In unserer Klasse waren Studenten aus dem Norden wie dem Süden, die meisten sahen sehr gut aus. Gong Li<sup>333</sup> ist z.B. eine meiner Kommilito-ninnen gewesen. Mein Studium finanzierte ich mir mit Fernsehjobs. Während meines Studiums hatte ich nur eine Möglichkeit, die großen Bildungslücken zu schließen - hartes Selbststudium. Ich lernte mehr als andere und verzichtete auf Freizeitvergnügungen. Zum Beispiel hatte ich große Probleme beim Sprechen, denn ich hatte einen starken Hunan-Akzent. Ich musste erstmal Hochchinesisch lernen. Nach einem Jahr war ich die Viertbeste der Klasse. Aber im Schauspielunterricht habe ich während des ganzen Studiums nie eine Fünf bekommen. (Die Fünf ist die beste Note, die man in China erreichen kann. A.B.) In allen anderen Fächern hatte ich die Höchstnote erreicht. Erst bei der Abschlußprüfung bekam ich auch im Schauspiel die höchste Bewertung.

**A.B.:** Wie hast du nach dem Studium eine Arbeit gefunden?

**W.Y.J.:**

Das verlief nach dem „Prinzip der gegenseitigen Wahl“ (双向选择, shuangxiang xuanze), du wählst eine Danwei und die wählt dann auch dich aus. Gong Li und ich hatten die meisten Angebote verschiedenster Theater. Ich habe mich dann für das *Zentrale Experimentiertheater* (ZET) entschieden.

**A.B.:** Warum?



**Abb. 22: Wu Yujuan als Marie in „Woyzeck“ Peking 1995**

**W.Y.J.:**

Weil man dort alle möglichen Stile/ Handschriften (风格, fengge) und Stücke (剧目, jumu) ausprobieren kann. Dieses Theater hat keine starr festgelegte Konzeption den Aufführungsstil betreffend, wie zum

<sup>331</sup> In China gilt nicht der Abschluß des Abiturs als Einstieg in die Hochschulen, sondern eine landesweite Prüfung nach dem Abitur entscheidet darüber, wer die Hochschulreife erhält und gleichzeitig einen Studienplatz.

<sup>332</sup> Grundschule (小学, xiaoxue)=6 Jahre; Mittelschule (中学, zhongxue)=3 Jahre; Gymnasium (高级中学, gaozhong-xue)=3 Jahre.

<sup>333</sup> Gong Li ist die chinesische Starschauspieler, die auch international sehr bekannt ist, schlechthin. Sie spielte z.B. die Hauptrollen in Filmen wie „Rotes Kornfeld“ (红高粱, hong gaoliang), und „Ju Dou“. Der Regisseur Zhang Yimou hat sie mit seinen Filmen berühmt gemacht.



Beispiel das *Volkskunsttheater* Peking (北京人民艺术剧院, Beijing renmin yishi juyuan). Deshalb hat dieses Theater eine größere Vitalität. Ich will nicht wieder in einem konservativen Theater arbeiten. Aus einem solchen war ich ja geflohen. Ein Punkt ist also, dass alle Stile erlaubt sind. Der zweite Punkt ist, dass das ZET Film- und Fernseharbeiten neben der Theaterarbeit erlaubt. Sie gestatten dir, dich in anderen Künsten auszuprobieren. Durch die Arbeit beim Film hatte ich Gelegenheit, nach Europa<sup>334</sup> und Afrika zu reisen.

**A.B.:** Welches Verhältnis hast du zu deinen Eltern?

**W.Y.J.:**

Chinesische Eltern erzählen ihren Kindern von klein auf, dass alles schön und harmonisch ist. Deshalb sind viele von uns so naiv. Es heißt, Eltern verzichten für ihre Kinder auf Essen und Trinken, sorgen sich um alles. Sie überlassen den Kindern nichts zum selbst tun. Deshalb gibt es so viele junge Leute, die mit über zwanzig immer noch unselbständig sind. Sie überlassen alles ihren Eltern. Ich werde in meiner Fanpost immer wieder um Geld gebeten, was ich aber strikt ablehne. Ich antworte den Leuten, dass sie es lernen müssen, selbstverantwortlich zu leben und sich nicht dauernd auf andere zu verlassen. Sie müssen lernen, sich dem Leben zu stellen, was sie bis jetzt nicht tun. Das ist auch meine Botschaft als Schauspielerin in Theater, Film und TV. Meine Eltern<sup>335</sup> haben uns Kinder nie gegängelt oder sich übermäßig um uns gekümmert. Sie ermunterten uns, selbst aktiv zu werden. Das Verhältnis zu meinen Eltern ist freundschaftlich. Man muss seinen eigenen Weg finden. Mein Weg begann damit, dass ich mich als Kind bei einem Tanz- und Gesangsensemble bewarb, aber die Aufnahmeprüfung nicht bestand. Anschließend versuchte ich es bei einer *Huaguxi*-Truppe. Dort blieb ich vier Jahre ab meinem 14. Lebensjahr. Dann ging ich zur Theaterhochschule, die ich nach vier Jahren 1989 abschloß und seitdem arbeite ich nun schon sechs Jahre am ZET. Man muss sich dem Leben stellen, dann geht's schon. Alles, was ich mache, beruht auf meiner eigenen Arbeit. Man braucht Unabhängigkeit und Mut. Jetzt bin ich dabei, meine eigene Firma<sup>336</sup> zu gründen. Sie soll „Entwicklungszentrum für Kunst und Kultur“ (文化艺术发展中心, wenhua yishu fazhan zhongxin) heißen. Ich will national und international arbeiten. Wir brauchen unbedingt mehr Austausch mit dem Ausland. Ich arbeite immer nach der Devise: erstmal machen, dann reden. Mit der Firma möchte ich mich für Projekte im Theater, TV und Film engagieren. Man muss gute Geschäfte machen, um Geld zu verdienen. Dieses kann man für künstlerische Projekte einsetzen.

**A.B.:** Welche Rolle spielt deiner Meinung nach das Theater in China?

**W.Y.J.:**

Es hat einen geringen Stellenwert, was aber nicht schlecht sein muss. Früher hatte das Theater eine schlechte Qualität und trotzdem viele Zuschauer. Heutzutage muss man alles noch einmal überdenken.

**A.B.:** Welche Hoffnung hast du für das Theater?

**W.Y.J.:**

Die Formen des Theaters müssen grundsätzlich geändert werden. Ich würde z.B. gern eine Bühne auf dem Wasser bauen und die Zuschauer müßten mit dem Boot zur Vorstellung kommen. Man muss die 4. Wand zerstören, die Trennung zwischen Bühne und Publikum aufheben. Wir müssen neue Regiemethoden finden, neue Spielweisen. Vor allem aber braucht man dafür sein eigenes Theater. Denk daran, was du selbst willst. Renn nicht dem Publikum und seinen Erwartungen hinterher. Wenn man etwas zu sagen hat und das ausdrücken kann, wird das Publikum das schon zu schätzen wissen, ohne dass man ihm zum Munde redet. Auch in China kann man sich auf die Suche nach Neuem machen. Da das Sprechtheater aus dem Ausland gekommen ist und nicht der eigenen Tradition entstammt, hat man eine ganz neue Chance, etwas auszuprobieren und zu erneuern. Vieles, was es im Ausland schon lange gibt, kennt man in China noch nicht.

---

<sup>334</sup> Sie war zum Beispiel 1993 in Berlin, als der Film „Die Frauen vom See der unschuldigen Seelen“ in der Regie von Xie Fei auf der Berlinale ausgezeichnet wurde, in welchem sie mitspielte.

<sup>335</sup> Wu Yujuan spricht nicht viel über ihre Eltern. Ihre Mutter befindet sich schon seit Jahren in einer Klinik für psychisch Kranke. Sie hat die Kulturrevolution nicht verkraftet. Auch Wu Yujuans Vater war vielen Verfolgungen durch das politische Regime ausgesetzt und war 1995 schwer krank.

<sup>336</sup> Im November 1998 erfuhr ich von der Schauspielerin Wang Hong, dass Wu Yujuans Firma wegen Geldunter-schlagungen im großen Stil durch eine enge Freundin von Wu Yujuan bankrott gegangen ist. Seit 1997 ist Wu Yujuan unauffindbar. Vielleicht ist sie in die USA gegangen, denn sie hat einen chinesisch stämmigen Amerikaner geheiratet.

**A.B.:** Wie willst du das anstellen?

**W.Y.J.:** Man braucht zweierlei. Erstens einen Ort und zweitens Geld.

**A.B.:** Kannst du deine Ideen nicht an dem Theater umsetzen, an dem du engagiert bist?

**W.Y.J.:**

Man hat schon einige Möglichkeiten an diesem Theater, aber es bleibt eben ein Staatstheater. Ich will ein privates Theater, das sich vom staatlichen unterscheiden muss. Da könnte man alles selbst machen und eine Möglichkeit schaffen für Leute, die wirklich experimentieren und arbeiten wollen. Solche Leute hat es immer gegeben. Zum Beispiel in den 1930er Jahren, während des Antijapanischen Widerstandskampfes gab es die. Sie schlossen sich zusammen und arbeiteten gemeinsam. Heute vergessen zu viele alles über dem Geld. Es gibt zu viele engstirnige Leute. Zunächst muss man eine Bühne zum Experimentieren finden und ein paar fähige Leute. Solchen Leuten will ich die Bedingungen schaffen. Für mich ist das Theater ein traumhaftes Bedürfnis der Seele. Es ist Teil meines Lebens. Ohne Theater geht es nicht.

**A.B.:** Was muss man in China unternehmen, um so eine Firma zu gründen?

**W.Y.J.:**

Zunächst muss man diverse Dinge zusammentragen. Du brauchst eine Konzeption, in der du deine Absichten darlegen musst. Dann brauchst du einen Firmennamen und einen Firmensitz. Schließlich brauchst du Kapital. Mindestens 100.000 yuan (ca. 20.000 DM). Für alles braucht man Stempel entsprechender Behörden, die dir die einzelnen Punkte bestätigen. Wenn man diese Bestätigungen und all die Stempel hat, bekommt man einen Gewerbeschein. Dann kannst du anfangen. Wenn du aber Theater Vorstellungen spielen willst, brauchst du extra eine Genehmigung vom Kulturbüro der Stadt und vom Kulturministerium. Die müssen dir einen Aufführungsausweis ausstellen. All diese Genehmigungen und Stempel muss man bezahlen. Je berühmter du bist, desto mehr musst du zahlen, weil die denken, dass du reich bist. Du musst auch viel Geld in "Beziehungen" und "gute Freunde" investieren, ohne die das ganze Unterfangen sinnlos wäre.

**A.B.:** Glaubst du wirklich ans Gelingen?

**W.Y.J.:**

Weisst du, zur Zeit der Tang-Dynastie ist China führend in der Welt gewesen. Es könnte wieder so werden.

---

#### **2.4.8 Wu Xiaojang 误晓江**

---

Status: Regisseur am ZET

geb.: 1953

Interview<sup>337</sup> vom 02.10.1994

**A.B.:** Wann dachtest du das erste Mal daran, Theater zu machen?

**W.X.J.:**

Es ist interessant, wie ich zum Theatermachen kam. Meine Eltern arbeiten beide beim Film. Mein Vater ist Filmregisseur, meine Mutter Filmschauspielerin. Allerdings haben beide früher Theater gemacht. Also kam ich sehr früh mit Theater in Berührung. Dass ich dann tatsächlich Kunst machen wollte, ist interessant. Ich erzähle dir jetzt eine komische Geschichte. Als ich noch ein Kind war, vielleicht zehn Jahre alt, da fragte mich der Lehrer: Was willst du später mal werden? Viele sagten, dass sie Arbeiter werden wollen oder Soldat oder eine Führungskraft. Ich sagte komischerweise, dass ich Regisseur werde. Der Lehrer fand das merkwürdig. Warum will ein zehnjähriges Kind Regisseur werden? Damals dachte ich ganz naiv darüber. Ich sagte mir: „Regisseure brauchen nichts auswendig lernen, aber Schauspieler.“ Das war die früheste Wortmeldung dazu. Ich war zehn. Natürlich ist das lächerlich. Als Kind versteht man noch nicht viel. Jedenfalls bin ich sehr früh mit Theater konfrontiert gewesen. Später dann nicht

---

<sup>337</sup> Budde, Antje: Interview mit Wu Xiaojang am 02.10.1994 (Videoaufzeichnung)

mehr. Und warum? Das werdet ihr sicher wissen. Die Kulturrevolution begann. Ich ging aufs Land<sup>338</sup>. Nach Abschluß der Mittelschule ging ich aufs Land. Dort habe ich im Jugendverband Kulturprogramme gemacht. Das kann man zwar nicht richtiges Theater nennen, aber es waren auch Aufführungen. Durch diese Arbeit wuchs mein Interesse. Als es mit der Kulturrevolution und Jiang Qing zu Ende war, begann das Schauspieltheater in Harbin Schauspieler zu suchen. Ich ging zum Vorspiel. Das war 1976. Die Kulturrevolution war gerade zu Ende. Ich wandte mich dem Theater damals nicht ausschließlich zu, weil es mir gefiel, sondern weil ich von einem Bauern wieder zu einem Stadtmenschen werden wollte. Deshalb wollte ich unbedingt an dieses Theater gehen. Dass mir Theaterkunst an sich gefiel, war natürlich trotzdem wichtig. Nachdem ich in Harbin am Theater war, begann eine professionelle Schauspielausbildung<sup>339</sup>. Dazu gehörte Schauspielunterricht, Tanz und Gesang, also Musik. Ausserdem gab es den physischen Teil. Dabei ging es um die Bühnenpraxis. Dieses Theater in Harbin ist relativ groß. Es ist sehr bekannt im Nordosten Chinas. Sie haben dort eine gut ausgestattete Bibliothek. Nach der Kulturrevolution wurden die einst geschlossenen Bibliotheken wieder geöffnet. Nun hatte ich Gelegenheit, viel zu lesen. Man muss sagen, dass ich erst an diesem Theater wirklich begann, das Theater zu schätzen. Bevor ich an dieses Theater ging, konnte nicht die Rede davon sein, dass ich wegen meiner Liebe zum Theater dort war, sondern weil ich mein Schicksal ändern wollte. Ich wollte vom Bauern zum Städter werden. So ist es wohl eher gewesen.

**A.B.:** Hast du als Kind Schauspielaufführungen gesehen? Wie war die Situation in Shanghai?

**W.X.J.:**

In Shanghai habe ich sehr viele Aufführungen gesehen. Zum einen gibt es dort sehr viele Schauspielensembles, und zweitens hatten meine Eltern diesen Beruf und nahmen uns Kinder regelmäßig mit ins Theater. Damals, vor der Kulturrevolution, gab es verschiedene Aufführungstypen. Ein Typus war die Aufführung bekannter westlicher Stücke. Zum Beispiel das deutsche Stück „Kabale und Liebe“ wurde in Shanghai aufgeführt, auch sehr viele Stücke von Shakespeare. „Viel Lärm um nichts“ und „Der Diener zweier Herren“ (Goldoni) sind Stücke, die ich sah. Ein anderer Typus waren die Werke chinesischer Autoren wie z.B. „Das Gewitter“ (雷雨, leiyu) oder „Sonnenaufgang“ (日出, richu) von Cao Yu (曹禺). Darüberhinaus gab es noch einen Typus zur damaligen Zeit als China sich als links und revolutionär verstand - das Propagandatheater. Stücke wie „Wie die Volksbefreiungsarmee ganz China befreite“ oder „Wie kann China befreit werden?“ oder „Wie soll nach der Befreiung die sozialistische Umerziehung durchgeführt werden?“. Solche Stücke gab es auch. Ich sah viel Theater als Kind. Mehr als andere Kinder. Aber wenn du heute die Bewerber an der Theaterhochschule fragst „Was ist Sprechtheater?“, dann sagen sehr viele „Weiß ich nicht. Ich habe noch keins gesehen.“ Aber sie wollen an der Theaterhochschule studieren. Ich wußte damals sehr genau, was Theater und was Sprechtheater ist. Natürlich habe ich nicht wirklich geglaubt, dass das für mich selbst ein Leben lang zu einer Arbeit werden könnte, die mir Spaß macht. Daran dachte ich nicht. Aber die Bühne hatte für mich seit meiner Kindheit eine große Anziehungskraft. Mein älterer Bruder war auch in einem Sprechtheaterensemble Schauspieler und hat später als Tontechniker gearbeitet. Meine Eltern unterstützten diese Berufe immer. So bin ich früh mit Theater in Kontakt gekommen.

**A.B.:** Gab es in der Mittelschule Schülertheatergruppen?

**W.X.J.:**

Als ich zur Mittelschule ging, war bereits Kulturrevolution. Deshalb gab es kein Schultheater mehr. Aber es gab sogenannte „Gruppen zur Propagierung der Mao-Zedong-Ideen“. Die haben nicht Theater gespielt, sondern viele Lieder gesungen. Was für Lieder? Sie haben das „Buch des Vorsitzenden Mao“, wie ich jetzt dieses Wörterbuch, genommen und Texte daraus gesungen wie „Der geliebte Vorsitzende Mao soll ewig leben. Wir wünschen Gesundheit!“ oder „Nieder mit dem Kapitalismus!“, solche Lieder und Tänze. An solchen Aufführungen nahm ich teil in der Schule. Aber Theater wurde nicht gespielt. Zu jener Zeit spielten die Theaterensemble nicht und an den Schulen gab es auch keine Theatergruppen.

**A.B.:** Hast du die acht revolutionären Musterstücke während der Kulturrevolution gesehen?

---

<sup>338</sup> Jugendliche wurden staatlicherseits verordnet zum Arbeiten aufs Land verschickt. Man hoffte, dadurch die anarchistische Zerstörungswut der „Roten Garden“ - die chinesische Variante der 1968er - wieder in den Griff zu bekommen, nachdem Mao Zedong sie in ihrem Treiben aus politischem Kalkül zunächst unterstützt hatte. Später dann musste er die Armee zu Hilfe rufen, um diese ausufernde Jugendrevolte wieder zu bändigen. Vgl. dazu z.B. Domes (1982) a.a.O. S.46-58

<sup>339</sup> Es ist bis heute üblich, an den Theatern Eleven auszubilden, um sie später ins Ensemble zu übernehmen.

**W.X.J.:**

Von den acht Modellstücken konnte ich damals allein schon vier auswendig singen. Von Anfang bis Ende. Damals, während der Kulturrevolution, waren die Modellopern etwas, das jeder Chinese oder jeder kulturell interessierte Chinese, sich unbedingt ansehen wollte. Ausserdem gab es ja nur acht davon. Du brauchtest nur das Radio anzumachen oder in ein beliebiges Theater zu gehen, um darauf zu stoßen. Du musstest nicht perfekt darin sein, aber die meisten Leute konnten die wichtigsten Teile daraus singen. Die Tänze des Balletts habe ich allerdings nicht gelernt. Jedoch die Melodien der Modellopern konnte ich singen, sogar bis heute. Das hat mich tief beeindruckt.

**A.B.:** Als du auf dem Land warst, hattest du keine Gelegenheit mehr, Theater zu sehen?



**Abb. 23: “Der Volksfeind” von Henrik Ibsen. Peking 1996. Regie: Wu Xiaojiang**

**W.X.J.:**

Auf dem Dorf gab es kein Theater in dem Sinne. Aber wir selbst haben einige Sprechtheaterstücke inszeniert. Diese Stücke waren relativ kurz. Vielleicht ½ h oder 1h. Wir bearbeiteten die Stücke und führten sie selbst auf. Wir beschrieben das Leben auf dem Dorf von uns Jugendlichen mit Schulbildung<sup>340</sup>. Es gab einige Punkte, in denen sich diese Art Theater von dem heutigen unterschied. Das Wichtigste war damals, dass diese Aufführungen oder Programme Loblieder auf die Führungskader der landverschickten Jugend sangen oder sie handelten von den Anstrengungen, wie man mit den örtlichen Bauern und ihnen gleich, die Felder bestellen kann oder wie man durch körperliche Arbeit sein Denken am besten umerziehen kann. Das war wichtig. Wenn man sich fragt, ob das denn auch Theater sei, dann muss man das bejahen. Es ist eine andere Form von Theater. Es ging nicht um die Widerspiegelung der menschlichen Psycho-logie, sondern um Propaganda.

**A.B.:** Haben sich die Bauern für derartiges Theater interessiert?

**W.X.J.:**

Also, das war interessant. Dieses Dorf, unser Dorf war kein wirkliches Dorf. Der Ort, an den ich ging, war ein Arbeitslager auf dem Lande. Dort wurden eigentlich Verbrecher aus der Stadt untergebracht, die da arbeiten sollten. An einem solchen Ort war ich. Und dort gab es keine wirklichen Bauern, sondern nur...

**A.B.:** War das ein Gefängnis?

**W.X.J.:**

Ja. Wir wurden nicht wie Verbrecher gehalten, aber dieser Ort war ursprünglich ein Gefängnis. Dort gab es auch Verbrecher. Ja, die gab es dort auch. Und was taten die? Sie waren zu fünf oder zehn Jahren Strafarbeit verurteilt worden. Nach dem Verbüßen dieser Zeit wollten sie nicht mehr zurück in die Stadt oder zur eigenen Familie<sup>341</sup>. Also blieben sie dort, um zu arbeiten. An diesem Ort gab es nur diese Sträflinge, uns und die ehemaligen Sträflinge, die zur Arbeit geblieben waren. Ausserdem waren da noch unsere Führungskader und das Bewachungspersonal. Von denen wurden wir beaufsichtigt. Also Bauern gab es dort kaum. Aber die Sträflinge und deren Aufseher sahen sich unsere Sachen gern an.

**A.B.:** Habt ihr zu den Roten Garden gehört oder wozu?

---

<sup>340</sup> „Jugendliche mit Schulbildung“ war z. Zt. der Kulturrevolution ein fester Ausdruck für die städtische Jugend, die aufs Land geschickt wurde.

<sup>341</sup> Vermutlich wollten sie nicht zurück, weil sie Schande über sich und die Familie gebracht hatten.

**W.X.J.:**

Als wir dorthin gingen, gehörten die meisten von uns wahrscheinlich zu den Roten Garden, so wie heute fast alle im Jugendverband sind. Nachdem wir auf dem Land angekommen waren, gab es kaum noch Unterschiede zwischen uns. Mao Zedong, also der Vorsitzende Mao, hatte damals die Idee, das Denken der Jugend umzuerziehen. Das Denken der Intellektuellen sollte dem der Bauern gleichen. Wir waren diejenigen, die durch Arbeit umerzogen werden sollten. Es ging nicht mehr darum, ob man zur Roten Garde gehörte oder nicht. Es gab nur eine Unterscheidung: Sind deine Eltern Revolutionäre, Arbeiter oder Bauern oder sind sie Kapitalisten, gehören sie zu denen, die bekämpft werden müssen? Da gab es Unterschiede, den sozialen Hintergrund betreffend. Aber ansonsten waren alle irgendwie gleich. Als wärst du kein Rotgardist. Wenn allerdings deine Eltern oder deine Familie zu dem gehörten, was zerschlagen werden sollte, hattest du Pech.

**A.B.:** Wie lange warst du auf dem Land?

**W.X.J.:**

Der Antijapanische Widerstandskampf Chinas während des 2. Weltkrieges dauerte acht Jahre. Ich verbrachte neun Jahre der Kulturrevolution auf dem Dorf.

**A.B.:** Was hast du danach gemacht?

**W.X.J.:** Ich ging nach Harbin ans Theater.

**A.B.:** Richtig, und dann?

**W.X.J.:**

In Harbin erlernte ich die Schauspielerei, las viel und spielte in Aufführungen mit. Schließlich bewarb ich mich in Peking am Seminar für Regie der *Zentralen Theaterhochschule*.

**A.B.:** Wie lange warst du in Harbin?

**W.X.J.:** Zwei Jahre.

**A.B.:** Und dann bist du nach Peking gekommen...

**W.X.J.:** ...um an der *Zentralen Theaterhochschule* zu studieren.

**A.B.:** Hatten deine Erfahrungen während der Kulturrevolution Einfluss auf deine Theaterkonzeption?



**Abb. 24: “Der verrückte Neujahrszug” Regie: Wu Xiaojiang. Peking 1993.**

**W.X.J.:**

Nun, man kann nicht sagen, dass sie unmittelbar auf meine Theaterkonzeption gewirkt hätten, aber auf meine Haltung zum Leben hatten sie großen Einfluss. Warum sage ich das so? Ich denke, du kannst das bestimmt verstehen. Jeder Mensch hat in seiner Jugend... Mit dem Denken ist es so, dass man am Anfang des Lebens nichts versteht, bis man schließlich zu begreifen beginnt. Genau in dieser Phase war ich auf dem Land. Was hat mir diese konkrete Situation gebracht? Etwas, dass Kinder und Jugendliche aus der Stadt nicht bekommen können. Zum Beispiel, um es einfach zu sagen: Wie kannst du in einem solchen Dorf dich selbst von einem Stadtmenschen, der weder Wäsche waschen noch kochen kann, zu einem Menschen wandeln, der alles mit seinen eigenen Händen schaffen kann? Das Wichtigste, was ich von dieser Zeit auf dem Lande mitnahm ist, dass ich auch unter den spartanischsten Bedingungen alles tun kann, was ich tun will. Das ist für mein Leben sehr wichtig. Für das Theater gilt das ebenso. Ich sag dir etwas Persönliches. Wir waren drei Geschwister in unserer Familie. Meine Eltern sind uns Kindern gegenüber ziemlich lax gewesen. Deshalb ist keines von uns Kindern sehr stark geworden. Aber ich bin überzeugt davon, dass man in meinem Beruf eine starke Fähigkeit zur Selbstbeherrschung braucht und Handlungsfähigkeit einem Produktionsteam oder einem bestimmten Vorhaben gegenüber.

Du weisst ja, wenn man in China inszenieren will, muss man sehr viel allein machen, weil dir wahrscheinlich niemand helfen wird. Fast alles muss der Regisseur allein schaffen. Ich begann, diese Fähigkeit auf dem Lande zu entwickeln. Wirklich! Warum sage ich das? Auf dem Dorf gibt es so viel...Zum Beispiel... Kann ich einfach drauflosreden? Also du fährst ganz allein mit einem Vierspänner los. Nun erkrankt eins von den vier Pferden unterwegs. Aber du bist schon 15 km von zu Hause weg. Was tust du dann? Du musst dir überlegen, wie du ganz allein dieses Pferd auf den Wagen lädst und dann die drei anderen Pferde dazu bringen, es nach Hause zu ziehen. Oder wenn ein Rad kaputt ist. Solch ein Wagen ist kein Auto. Nirgends eine Tankstelle oder Werkstatt. Und ausserdem sind noch minus 40 Grad und du musst dir etwas ausdenken, damit das Pferd nicht erfriert. Du musst es nach Hause bringen. Solche Probleme hattest du dauernd. Du bist z.B. im Gebirge und lädst Holz. Die großen Wälder waren damals in China ganz in der Nähe. Deshalb gingen wir jeden Winter ins Gebirge, um Holz zu schlagen und es den Berg hinunter zu befördern. Du bist ganz allein. Und dann diese dicken Baum-stämme... Du allein kannst das nicht tragen, aber es ist auch niemand da, der dir hilft. Was machst du da? Du nimmst Seile. Ein Seilende schlingst du um einen Baumstamm das andere Ende nimmst du in die Hand. Dann treibst du das Pferd an, damit es den Stamm den Berg hinunterrollt auf den Wagen. Du ziehst mit dem Seil. Und all das musst du dir allein ausdenken, umsetzen und zu Ende bringen. Wenn du dann nach Hause kommst, bist du total fertig. Aber für mich waren derartige Dinge für meine Fähigkeit der Lebens- und Menschenkenntnis wahrscheinlich sehr wichtig.

**A.B.:**

Kann man sagen, dass du durch die Zeit der Kulturrevolution zu einem selbstständigen Menschen geworden bist?

**W.X.J.:**

Genau. Ich denke, das war sehr wichtig. In bezug auf meine Familie sagte ich schon, dass wir Brüder in unserer Persönlichkeit alle etwas schwächlich geraten waren. Mit schwächlich meine ich, dass unsere Abhängigkeit sehr stark war. Mein jüngerer Bruder war nicht auf dem Lande. Mein älterer Bruder schon. Und mein kleiner Bruder ist jetzt geisteskrank geworden. Warum? Natürlich gibt es für Psychosen alle möglichen Ursachen. Aber es hat damit zu tun, dass mein Bruder immer sehr introvertiert war. Und er kann Alltagsprobleme schlecht lösen. Dieses Problem hatten alle Kinder in unserer Familie. Doch warum sind wir anderen dann nicht auch krank geworden, aber er? Abgesehen von seiner körperlichen Veranlagung ist bei ihm immer wenig von der Außenwelt angekommen. Sobald ein größeres Problem auftauchte, konnte er das nicht aushalten. Deshalb wurde er krank. Oder andersherum gesagt heißt das, obwohl wir viel gemein haben, wie z.B. eine schwächliche Persönlichkeit oder die Schwierigkeit, bei auftretenden Konflikten Entscheidungen zu treffen, habe ich mich jedoch durch meinen Aufenthalt in dem Dorf sowohl psychisch als auch mein Temperament betreffend verändert. Für mein späteres Verhalten oder wie ich Dinge anpacke habe ich dadurch viel gewonnen. Wofür also bin ich dem Vorsitzenden Mao dankbar? Bestimmt nicht dafür, dass er mein Den-ken umerziehen wollte oder dass er mich zu einem Arbeiter oder Bauern machen wollte, sondern dafür, dass er mich von einem Stubenhocker zu einem gesellschaftsfähigen Menschen herangezogen hat. Für diesen Teil danke ich dem Vorsitzenden Mao.

**A.B.:** Wahrscheinlich war das nicht Mao's...

**W.X.J.:** ...ursprüngliche Absicht? Genau.

**A.B.:** Was hast du nach Abschluss des Studiums getan?

**W.X.J.:** Ich kam an dieses Theater.

**A.B.:** Hat man dich vermittelt oder hast du dir die Arbeit selbst gesucht?

**W.X.J.:**

Das war damals so. Eine interessante Geschichte. Als ich an der Theaterhochschule studierte, waren meine Fachkenntnisse ganz gut im Vergleich zu meinen Kommilitonen. Aber meine Eltern waren in Shanghai, wie du weisst. Natürlich hofften sie, dass ich in Shanghai arbeiten würde. Ich schlug das meinen Lehrern vor und sagte ihnen, dass ich gern nach Shanghai gehen würde. Aber das wollten sie nicht. Sie meinten: „Dein fachliches Wissen ist wirklich nicht schlecht. Du solltest nicht nach Shanghai gehen, denn in Peking gibt es sehr gute Theaterensembles.“ Sie hofften, ich würde in einem dieser Ensembles arbeiten. Ich zögerte ewig, bis sie schließlich sagten, dass dieses Theater hier Leute sucht und sie mich hier unterbrachten. Aber ursprünglich wollte ich nach Shanghai. Man könnte also sagen, dass ich hierher vermittelt wurde, aber ich hätte mich auch für Shanghai entscheiden können. Aber wenn die Lehrer das so sagen... Ausserdem überlegte ich mir, dass Peking immerhin ein kulturelles Zentrum ist und zwar für ganz China. Deshalb ist es vielleicht besser so?

Status: Schauspielerin am ZET

geb.: 1962

Gespräch<sup>342</sup> vom 04.07.1995

**A.B.:** Haben deine Eltern oder Geschwister künstlerische Berufe?

**W.H.:**

Nein, keiner von ihnen. Meine Eltern arbeiteten in der Erdöl-Industrie. Meine Mutter ist Ingenieurin. Mein Vater ist gestorben. Er war stellvertretender Minister im Ministerium für Erdöl (石油部, shiyou bu). Vater ist eigentlich Bauer gewesen. Als Kind wurde er von der Guomindang (国民党, Nationale Volkspartei) gekidnappt, um ihn als Soldat zu dienen. Während er der Guomindang diente, wurde er Mitglied einer Unterorganisation der KP Chinas (共产党, gongchandang). Meine Mutter ist in einem amerikanischen Waisenhaus groß geworden. Meine Mutter ist Mandschurin. Ich habe einen zwei Jahre jüngeren Bruder, der auch in der Öl-Branche arbeitet. Dann gibt es noch eine zehn Jahre jüngere Schwester. Sie hat dieses Jahr ihr Studium an der Fremdsprachenhochschule abgeschlossen. Meine Eltern sind während der Kulturrevolution beide verhaftet worden. Während sie im Gefängnis saßen, haben mein Bruder und ich als Landstreicher von Bettelei gelebt. Es gab immer hilfsbereite Leute, die uns aufnahmen. Wenn man nur am Leben bleiben kann, ist es schon in Ordnung. Nachdem meine Eltern aus dem Knast kamen, wurde meine kleine Schwester geboren. Deshalb ist sie soviel jünger als ich.

**A.B.:** Wie bist du zum Theater gekommen?



**Abb. 25: Wang Hong als Pferd in “Woyzeck”, Peking 1995.**

**W.H.:**

Ich bin in Peking geboren. Aber meine Eltern wurden in die Provinz Xinjiang verbannt. Dort bin ich auf den Erdölfeldern Nordchinas aufgewachsen. Es war sehr langweilig dort. Deshalb wurde eine Arbeitertheatergruppe (华北油田文工团, huabei youtian wengong tuan) gegründet. Unsere Gruppe ist einmal nach Peking gefahren, ich war 17 Jahre alt, um uns dort Theater anzusehen. Wir sahen die Aufführung einer *Quju* (曲剧)<sup>343</sup>-Theatertruppe sowie *Xiangsheng*-Aufführungen. (相声, Kleinkunstform. Komische Dialoge oder Monologe, A.B.) Wir haben ein Stück mit dem Tonband aufgenommen und es dann zu Hause nachgespielt. Ich spielte die weibliche Hauptrolle - eine alte Frau. Von da an interessierte ich mich sehr für Theater.

**A.B.:** Wie bist du an das ZET gekommen?

**W.H.:**

---

<sup>342</sup> Budde, Antje: Interview mit Wang Hong am 04.07.1995 (Mitschrift)

<sup>343</sup> Meine Mentorin an der Theaterhochschule, Hu Ningrong, sagte mir, das *Quju* sei eine nach 1949 entstandene neue Form des traditionellen Geschichtenerzähltheaters. In dieser Form wird nicht direkt gespielt, sondern eher, auf Stühlen sitzend, erzählt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Singen und Erzählen von Geschichten.



Zunächst ging ich nach Tianjin und besuchte dort eine Medizinische Fachschule. Ich sollte Apothekerin werden. Im 3. Studienjahr bin ich von dort nach Peking abgehauen. Ich trieb mich an den Theatern herum, hospitierte auf Proben, machte Handlanger-arbeiten aller Art.

**A.B.:**

Hattest du denn kein Problem mit der Aufenthaltsgenehmigung (户口, hukou) für Peking?

**W. H.:**

Nein, ich war ja in Peking geboren, und obwohl meine Eltern nach Xinjiang geschickt worden waren, blieb ich trotzdem Pekingerin. Ich ging auch oft zum ZET. Eines Tages brauchten die dringend Benzin. Über meine Eltern besorgte ich ihnen 3 Tonnen. Darauf-hin nahmen sich mich als Theaterpraktikantin auf. Das war 1981. Das ZET hatte auch mal auf den Erdölfeldern gastiert. Daher kannte einer meiner Lehrer die Schauspielerin Xiao Chi. Er meinte, ich solle nach Xiao Chi fragen, um eine Kontaktperson am ZET zu haben. Aber sie konnte sich an meinen Lehrer nicht erinnern. Deshalb musste ich andere Wege finden, um an dieses Theater zu gelangen.

**A.B.:** Wo hast du in Peking gewohnt, nachdem du aus Tianjin weggegangen warst?

**W.H.:**

Zunächst wohnte ich in einem Wohnheim des Erdöl-Ministeriums. Später dann teilte mir das Theater Wohnraum zu.

**A.B.:** Was war deine erste Rolle an diesem Theater?

**W.H.:**

Zu meiner ersten Rolle bin ich durch Zufall gekommen. Zu der Zeit wurde gerade das Stück „Aufzeichnungen jugendlicher Unruhe“ (哥们儿折腾记, ge’ermen zheteng ji)<sup>344</sup> geprobt. Ich war jeden Tag bei den Proben, schaute zu, half hier und dort den Bühnenarbeitern, in der Maske, bei Bühnenaufbau usw.. Auch bei den Vorstellungen bin ich der Truppe nicht vom Leib gerückt. Eines Tages war ein Gastspiel in der Aula des Finanzamtes in Peking anberaumt. Eine schwangere Darstellerin fiel plötzlich aus, weil sie eine unerwartete Fehlgeburt hatte. Die Schauspielerin der B-Besetzung dieser Rolle - eine Absolventin der Zentralen Theaterhochschule - war nicht auffindbar. Eine Katastrophe. Ich bot dem Regisseur Wen Xingyu an, diese Rolle zu übernehmen, da ich sie während all der Proben auswendig gelernt hatte. Er war einverstanden. Es klingelte bereits zur Vorstellung. Schnell wurde ich kostümiert. Ich spielte die Rolle des Püppchens (小木偶, xiao mu’ou).<sup>345</sup> Die Rolle war mir auf den Leib geschrieben. Es handelte sich um die Rolle eines jungen Mädchens. Es gab während des Auftritts eine kleine Panne. Ich sollte ein Gefäß über die Bühne tragen, verlor aber den Deckel. Ich musste mir etwas einfallen lassen. Ich ging rückwärts, tat als ob ich stolperte, fiel hin und konnte den Deckel aufheben. Dann konnte der nächste auftreten.



**Abb. 26: Wang Hong (links) als Doktor in “Woyzeck”, Peking 1995.**

Am Tag nach dieser Vorstellung gab es eine Vollversammlung. Shu Qiang (damals Intendant und Regisseur dieses Stücks) sagte weinend, dass ich die Vorstellung gerettet hätte. Es gibt einen Spruch

---

<sup>344</sup> Ein Jugendstück. Premiere: 13.7.1982. Regie: Shu Qiang (舒强), Wen Xingyu (文兴宇). Autor: Zhong Jieying (中杰英); Bühnenbild: Xue Dianjie (薛殿杰)

<sup>345</sup> Lt. Programmheft hieß die Rolle Mu Yanyan (穆燕燕)



unter Theaterleuten: „Eine Vorstellung zu retten ist wie ein gerettetes Leben“ (救场就如救活, jiu chang ru jiu huo). Shu Qiang schlug auf der Versammlung vor, dass ich künftig die B-Besetzung spielen solle, denn auf die andere Schauspielerin sei kein Verlaß gewesen. Man diskutierte den Vorschlag, aber einige waren dagegen. Ich sei zu klein und zu häßlich<sup>346</sup>. Letztlich setzte Shu Qiang sich aber durch. So konnte ich auch noch in B-Besetzungen anderer Inszenierungen spielen wie z.B. in „Lao Balu und die jüngeren Brüder“<sup>347</sup> (老八路与小哥们儿, Lao Balu he xiao ge'ermen), in „He-shibi“<sup>348</sup> (和氏璧) und in „Der Leiter der Lohnabteilung“<sup>349</sup> (劳资科长, laozi kezhang). Im Oktober 1982 wurde ich offiziell in das Theater aufgenommen. Dann war ich drei Jahre Elevin bei You Benchang<sup>350</sup> (游本昌), dem ich viel verdanke. Er und Tantai Renhui (澹台仁慧) waren meine Lehrer. Mit You Benchang spielte ich in einem Panto-mimeprogramm<sup>351</sup> und mit Tantai Renhui spielte ich in einem Programm, welches aus verschiedenen Minikomödien (微型戏剧, weixing xiju)<sup>352</sup> bestand. Beide Inszenierungen spielten wir anlässlich des 30. Jahrestages unseres Theaters 1986 im „Kulturpalast der Nationalitäten“. (民族文化宫, minzu wenhuagong)

#### 2.4.10 Ma Shuliang 马书良

---

Status: Schauspieler am ZET<sup>353</sup>

geb.: 1955

Gespräch vom 03.11.1995<sup>354</sup>

**A.B.:** Wie wurde dein Interesse am Theater geweckt?

**M.S.L.:**

Als Kind spielte ich im Kinderpalast Theater. In der Mittelschule war dann wegen der Kulturrevolution nichts mehr los. 1967/68/69 konnte man nur noch vom Vorsitzenden Mao träumen und diese Träume in Gesang und Tanz darstellen.

**A.B.:** Haben deine Eltern etwas mit Theater zu tun?

---

<sup>346</sup> Wang Hong war als Darstellerin des Doktors in unserer Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“ die schauspielerische Sensation schlechthin. Sie bekam in fast jeder Vorstellung standing ovations, was eine absolute Einmaligkeit im chinesischen Theater darstellt. Erst jetzt bemerkten auch andere Regisseure, was sie da eigentlich versäumt hatten. Nach den Vorstellungen bekam sie ein Angebot für eine 18-teilige Fernsehserie. Sie wurde nie in größeren Rollen besetzt. Auf unserer Premierenfeier sagte sie mir, dass die Regisseure ihr immer vorwarfen, nicht hübsch genug zu sein und dass sie das zu ernststen Selbstmordgedanken getrieben hätte. Sie ist eine Schauspielerin aus Leidenschaft und eine talentierte Verwandlungsschauspielerin. 1998 erzählte sie mir, dass auch Regisseure wie Lin Zhao-hua und Meng Jinghui plötzlich Interesse an ihr gehabt hätten, ebenso wie eine japanische Regisseurin. Aber alle wollten sie nur als skurrile Person besetzen und sie damit quasi in ein Rollenfach drängen. Dem verweigert sie sich.

<sup>347</sup> Premiere: wahrscheinlich Anfang 1983. Regie: Zhang Jiasheng (张家声). Autor: Deng Yinghe (邓印合), Ma Zhigang (马志刚), Fang Rui (方瑞)

<sup>348</sup> „Heshibi“ ist ein historisches Drama aus Taiwan. Das Wort Heshibi bezeichnet eine bestimmte Jadeart. Premiere: 8.9.1986. Regie: Wen Xingyu (文兴宇) Autor: Zhang Xiaofeng (张晓凤)

<sup>349</sup> Es handelt sich um eine Satire. (讽刺剧, fengciju) Premiere: 24.11.1983. Regie: Yang Zongjing (杨宗镜). Autor: Meng Hua (孟华)

<sup>350</sup> You Benchang gehört zu den Gründungsmitgliedern des Theaters und ist sehr bekannt. Er ist einer der ganz wenigen chinesischen Schauspieler, die sich mit der europäischen Gattung der Pantomime beschäftigt haben.

<sup>351</sup> Das Programm hieß einfach „Pantomime“ (哑剧, yaju). Premiere: 25.8.1983.

<sup>352</sup> Das Programm hieß: „Amüsante Anekdoten von heute“ (今日趣闻, jinri quwen). Premiere: 10.10.1984. Regie: Tantai Renhui und ihr Mann Xia Junyin (夏钧寅). Autoren: dies.; Bühnenbild: Xue Dianjie (薛殿杰)

<sup>353</sup> Ma Shuliang gastierte während der Asien-Pazifik-Wochen 2001 in Berlin. Er spielte die Hauptrolle in Shakespeares „Richard III.“ in der Regie von Lin Zhao-hua. Es handelte sich um eine Produktion des Zentralen Experimentiertheaters.

<sup>354</sup> Budde, Antje: Interview mit Ma Shuliang. 03.11.1994 (Mitschrift)

**M.S.L.:**

Nein, aber sie sind Theaterliebhaber. Vor der Kulturrevolution habe ich mir alle Inszenierungen des Jugendkunsttheaters (中国青年艺术剧院, zhongguo qingnian yishu juyuan) und des Volkskunsttheaters in Peking angesehen. Ich besuchte auch Gastspiele aus anderen Provinzen.

**A.B.:** Hast du Geschwister?

**M.S.L.:**

Eine ältere Schwester. Sie ist im Handel tätig. Und einen Bruder, der ist Leitungskader.

**A.B.:** Wie bist du schließlich zum Theater gekommen?



**Abb. 27: Ma Shuliang als Hauptmann (rechts) in “Woyzeck”. Peking 1995.**

**M.S.L.:**

1974 fing ich an, Laientheater zu spielen. Seit Mitte der 70er Jahre gab es wieder Sprechtheateraufführungen. Wir spielten z.B. das Stück „Blühende Jugend“ (风华正茂, Feng hua zheng mao). Ich war damals Dreher. Vorher hatte ich auf einer Fachschule den Beruf des Technischen Zeichners erlernt. Aber ich arbeitete als Dreher.

**A.B.:** Hast du eine Theaterhochschule besucht?

**M.S.L.:**

Ich habe mich beworben, aber die Prüfung nicht bestanden. Ich war schon 23 Jahre alt. 1978<sup>355</sup> suchte das ZET 25 Schauspieler für das Ensemble. 11 Frauen und 14 Männer. Also bewarb ich mich dort. Ich bekam eine Elevenstelle. Dann begann die Ausbildung.

**A.B.:** Du hast direkt am Theater eine Ausbildung gemacht?



---

<sup>355</sup> 1978 wurde das ZET wieder ein eigenständiges Theater, nachdem es zur Zeit der Kulturrevolution mit dem Kinderkunsttheater Chinas und dem Jugendkunsttheater Chinas zwangsfusionieren musste zum Sprechtheater Chinas (zhongguo huaju yuan)

**Abb. 28: Ma Shuliang als Entrepreneur in “Leg deine Peitsche nieder” (links) und als Hauptmann in “Woyzeck” (rechts). Peking 1995**

**M.S.L.:**

Ja. Eine Lehre. (学制, xuezhi). Die dauerte 1 ½ Jahre. Mir gefiel das. Es war sehr praxisorientiert. Wir hatten kaum theoretische Fächer. Unsere Lehrer kamen von der *Zentralen Theaterhochschule*. Wir lernten viel schneller, als die Studenten dort. Nach der Ausbildung begann ich dann kleine und Massenrollen zu spielen. Damals wurde unter Theaterkollegen noch über Theater kommuniziert - nach der Vorstellung, radelnd, auf dem Weg nach Hause. Die jungen Leute sind heute mit einer Konsumwelle konfrontiert. Sie spielen nicht mehr mit dem Herzen, sondern für Geld und Ruhm. Aber Ruhm ist im Sprechtheater schwer zu erringen. Dafür braucht man die Massenöffentlichkeit von Film und TV. Je größer dein Bekanntheitsgrad, desto größer dein Marktwert.

**A.B.:** Welche Theaterstücke interessieren dich besonders?

**M.S.L.:**

Mir ist egal, ob es sich um chinesische oder ausländische Stücke handelt. Hauptsache ist, dass sie Menschen, das menschliche Leben beschreiben. Mir gefiel z.B. unsere Inszenierung „Die lustigen Weiber von Windsor“<sup>356</sup> von Shakespeare.

---

**2.4.11 Song Ge** 宋戈

Status: Schauspieler am ZET

geb.: 1932

Interview: 22.09.1994<sup>357</sup>



**Abb. 29: Song Ge 1995**

**A.B.:**

Zu Beginn möchte ich Sie fragen, wann Sie das erste Mal daran dachten, Schauspieler zu werden und warum? Sind Sie zu einer Theaterhochschule gegangen oder sind Sie durch praktische Theaterarbeit Schauspieler geworden?

**S.G.:**

Mir gefiel das Theaterspielen von klein auf. Meine Heimatstadt heißt Zhuozhou. Sie liegt 70 km von Peking entfernt. Dort gab es vor der Befreiung (1949), vor Gründung der VR China, eine kleine Theatertruppe. Da ich so klein war, konnte ich mich oft zwischen die Erwachsenen hindurch in die Vorstellung schmuggeln, ohne Karten zu kaufen. Damals habe ich vor allem traditionelles chinesisches Theater gesehen wie die Peking-Oper und Pingju (评剧, Geschichtenerzähltheater). Manchmal gab es auch Vorstellungen des "Zivilisierten Theaters" (文明戏, wenmingxi), das der Vorläufer des chinesischen Sprechtheaters war. Es hatte Ähnlichkeit mit heutigen Sketchen oder Kurzstücken. Ich war damals ungefähr zehn Jahre alt, als meine Liebe zum traditionellen und modernen Theater begann. Selbst

---

<sup>356</sup> Diese Inszenierung wurde auf dem 1. Shakespeare-Festival 1986 in China gezeigt. Premiere: 19.3.1986. Regie: Yang Zongjing.

<sup>357</sup> Budde, Antje: *Interview mit Song Ge am 20.9.1994*. (Video)

Schauspieler zu werden, kam mir damals nicht in den Sinn, obwohl ich mich in meiner Freizeit, nach der Schule und am Wochenende oft ins Theater geschmuggelt habe. Ich begann, das traditionelle Theater wie die Peking-Oper schätzen zu lernen. Damals fing alles an.

Später, meine Familie war ziemlich arm, musste ich die Schule verlassen. Bis 1949 begann ich für einige Jahre eine Lehre. 1949, nach der Befreiung, nutzte ich die Chance und ging zur Armee. Vorher musste ich entscheiden, was für ein Soldat ich werden wollte: Infanterie, Luftwaffe? Da ich mich für Theater und Kultur interessierte, bewarb ich mich beim "Kampftheaterensemble des Nordwestlichen Militärbezirks", welches für die Armee spielte und in Peking Praktikanten aufnahm. Dieses Theater ist in China sehr berühmt. Mit seinen 400 Leuten gehörte es zu den größten Ensembles. Ich machte die Aufnahmeprüfung und bestand. Die war sehr streng. Mehr als tausend Menschen hatten sich beworben, aber nur etwas mehr als einhundert konnten anfangen. Ich war froh, dass ich es geschafft hatte. Wir bekamen unsere Uniformen und spielten im Ensemble mit. Damals hieß es: "Befreit ganz China!" Dieser Losung dienten wir, abwechselnd marschierend und kämpfend. Wir agierten natürlich im Hinterland, brauchten nicht mit Gewehren und Granaten zu kämpfen. Manchmal mussten wir Verwundete pflegen. Solche Arbeiten haben wir auch gemacht. Am wichtigsten aber war das tägliche Theaterspielen. Es wurden sehr viele Aufführungen gegeben. zum Beispiel als wir den Südwesten und Tibet befreiten, wurden manchmal fünf Aufführungen an einem Tag gespielt.

**A.B.:** Wie lange dauerten diese Aufführungen in der Regel?

**S.G.:**

Zu jener Zeit handelte es sich hauptsächlich um Tanz- und Gesangsaufführungen. Manchmal wurden auch sketchartige Sprechtheaterszenen gespielt. Diese Programme dauerten ca. 1 1/2 Stunden. Jeden Tag marschierten wir mit dem Gepäck auf dem Rücken. Es kam vor, dass wir von Truppe zu Truppe marschierten, um dort zu spielen. Als wir in Tibet waren, spielten wir täglich fast fünf Mal. Ich hatte sehr viele Auftritte, weil ich einfach alles ausprobieren wollte. Singen, tanzen, Akkordeon spielen - wir hatten doch kein Klavier - den Chor dirigieren, schauspielern. Was immer angeboten wurde, ich wollte mitmachen. Je mehr desto besser. Meine Überlegung war, dass ich durch diese Auftritte eine Grundlage schaffen konnte für Darstellungen auf der Bühne und im Film. Ich konnte singen und tanzen. Das könnte nützlich sein beim Film. Als ich in Tibet mit dem Armee-Ensemble spielte, bestand das zahlenmäßig geringste Publikum in einem Zuschauer. Ich bin auf den Berg gestiegen, um für diesen einen Zuschauer zu spielen. 1 1/2 Stunden! Manchmal haben wir die ganze Nacht gearbeitet. Wenn der Truppe mein Spiel gefiel, haben sie mich aus meinem Zelt gerufen, damit ich für sie spiele. Hin und wieder habe ich Shandonger *Kuaishu* (快书, eine rhythmisch vorgetragene Geschichte) aus der Provinz Shandong vorgetragen. Du musst singen und tanzen, dann geht's schon. Warum habe ich Shandonger *Kuaishu* erlernt? In diesem Genre gibt es sehr viel verschiedene Figuren, die im Shandonger Dialekt reden. Die Rollen werden ganz plötzlich gewechselt. Deshalb glaube ich, dass das Spielen dieses Genres meiner Schauspielerei ausserordentlichen Nutzen brachte. Dieses plötzliche Wechseln der Figuren... Zum Beispiel in der Szene "Wu Erlang" aus dem Stück "Wu

Song erschlägt den Tiger"<sup>358</sup>. Dort heisst es:

---

<sup>358</sup> Bei der Figur des Wu Song (Song Jiao) handelt es sich um eine der beliebtesten Heldenfiguren des chinesischen traditionellen Theaters und die Hauptfigur im späteren volkstümlichen Roman „Die Räuber vom Liangshan-Moor“ (shuihuzhuan), der die in den vorwiegend dominant oralen performativen Kunstformen entwickelte Geschichte verschriftlicht und zusammenfaßt. „Mehr noch als im Süden wurden im Norden Chinas Heldenstücke gespielt, und mit besonderer Vorliebe wurden Themen und Episoden aus dem Erzählkreis um die Rebellen vom Liangshan-Moor aufgegriffen. Bei diesem Stoff, dessen erste literarische Behandlung sich in dem Werk *Xuanhe yishi* findet und später zu dem volkstümlichen Roman *Shuihu zhuan* (‘Die Räuber vom Liangshan-Moor’) ausgeweitet wurde, geht es um den Rebellen Song Jiang und seine 36 Mitstreiter am Ende der Nördlichen Song-Dynastie. Dieser Song Jiang kapituliert vor den kaiserlichen Truppen und wirkt selbst bei der Niederwerfung eines Aufstandes, jenes des Fang La, mit. Aus den 36 Rebellen sind im Laufe der Zeit - das *Shuihu zhuan* soll am Ende der Yuan-Zeit (um 1330) von Shi Naian niedergeschrieben worden sein - 108 Helden geworden.“ (Vgl.: Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.386 f.) Diese Rebellengeschichten galten in China „bei manchen Aufstandsbewegungen geradezu als Kultbuch. (...) Seit seinem ersten Erscheinen hat dieser Roman nicht nur zur Unterhaltung gedient, sondern war bis in die neuere Zeit auch Gegenstand öffentlicher Auseinandersetzungen und Zielscheibe von Kritik und öffentlicher Zensur. (...) In der Mitte des 16. Jahrhunderts erschien die erste uns erhaltene Romanfassung; im Jahre 1614 dann eine Fassung in 120 Kapiteln. Auf der Grundlage dieses Werkes fertigte Jin Shengtan (eigtl. Jin Renrui, 1608-1661) eine Version in 70 Kapiteln an, die als *hui* bezeichnet werden, was wörtlich soviel wie ‘Sitzungen’ bedeutet. (...) Die Vorgeschichte und die Entstehung des Romans sind ziemlich verwickelt (...) Zur Zeit der Jurchen-Dynastie und der Südlichen Song wurde der Stoff in Form von Legenden und Geschichtenzyklen ständig vermehrt und bildete im Norden bereits die

Schluss mit dem Geschwätz/Kommen wir zur Sache/  
 Ich spiele nun für euch den jüngeren Bruder Wu/  
 An diesem Tag/kam der Held Wu Song nach Hause/  
 Erblickte seinen älteren Bruder Wu Dalang/  
 "Bruder?"/ "Was gibts, Brüderchen?"/  
 "Ist der ältere Bruder da, gehts nach ihm.  
 Ist er nicht da, dann gehts nach dem jüngeren Bruder."/

"Genau!"

Ein Schauspieler spielt zwei Figuren: einmal Wu Song, den Tigertöter und zum anderen seinen älteren Bruder, einen Zwerg. Du spielst einen großen und einen kleinen Mann. Dieses ständige Wechseln ist, glaube ich, für mich sehr nützlich gewesen beim Erarbeiten anderer Rollen. Deshalb wollte ich das lernen. Wir hatten großen Erfolg bei unseren Aufführungen in der Armee. Manchmal mussten wir Berge erklettern oder durchs Wasser waten, einerseits marschieren, andererseits spielen oder auch mal selbst ein kleines Programm erarbeiten.

**A.B.:**

Was ist Ihre Lieblingsrolle auf dem Theater? Welche ist Ihnen im Fernsehen am liebsten gewesen?

**S.G.:**

Also, hier am Zentralen Experimentiertheater... Es gab mal eine Inszenierung, die hieß "Die Eisenbahn der Helden"<sup>359</sup> (英雄列车, yingxiong lieche). Darin gibt es die Figur eines Aufkäufers landwirtschaftlicher Produkte. Das war eigentlich eine Massenrolle. Kein eigenes Spiel. Doch dann, während der Proben, haben Yang Zongjing<sup>360</sup>, der einen Studenten darstellte, und ich ein Paar gespielt. In diesem Stück, in dem nur Helden auftreten, spielten wir die Feiglinge. Im Ausland wurde der Stücktitel damals übersetzt mit: "Vom Hochwasser eingeschlossen". Ein Zug fährt los, ein Hochwasser bricht aus und der Zug kann nicht weiterfahren. Wir interessierten uns für die zwischenmenschlichen Beziehungen in diesem Zug. Die einen opfern sich auf, um anderen zu helfen, wieder andere sind sehr beunruhigt. Wir beide aber, der Student und ich, wollten einfach nur abhauen. Wir wollen weglaufen, können aber nicht. Man sieht, ursprünglich gab es keine großen Spielmöglichkeiten. Bei diesem Stück "Eisenbahn der Helden" geht es um Helden, nicht? Das Heldische war die Hauptsache. Aber wir spielten das Gegenteil davon. Nicht, dass wir miese Typen, die Bösen dargestellt hätten. Nein, wir waren einfach Angsthasen, die sich vor etwas Schlimmem fürchten. Zum Beispiel: Alle sind geschäftig, suchen Trinkwasser, denn das Wasser ist schmutzig, suchen verlorengegangene Dinge, helfen den Kranken und Verletzten. Und was machen wir beide? Wir suchen uns einen Balken, mit dem wir uns retten wollen. Der Regisseur war mit der Idee einverstanden. Wir suchen also diesen Balken, und ich sage zu meinem Mitspieler: "Los, wir gehen damit aufs Abteildach und wenn die Flut wiederkommt, dann halten wir uns an dem Balken fest und werden nicht ertrinken. So können wir uns selbst retten." "Ja," sagt er. "Ich gehe auch einen Balken suchen." Er zieht los und kommt mit dem Ding wieder. Dann versuchen wir, den Wagen zu erklimmen. Ansonsten kümmern wir uns um nichts. Kaum sind wir auf dem Dach angekommen: riesiger Donner und Blitze. Wir erschrecken uns zu Tode, klettern sofort wieder hinunter. Du weißt, was passiert: Man kann vom Blitz erschlagen werden. Also nichts wie runter. Das ist die eine Rolle. Dem Publikum gefiel das. Es gab noch eine, die ich mal spielte in: "Die Angeklagten" (被控告的人, bei konggao de ren)<sup>361</sup>.

In diesem Stück geht es um Schmuggel am Zoll vorbei. Darin kommt ein Hongkonger Geschäftsmann nach China, um Perlen und Juwelen zu schmuggeln. Man bot mir diese Rolle an. Viele Leute wollten oder konnten diese Rolle nicht spielen. Der Regisseur sprach dann mit mir. Ich wollte die Rolle. Mir gefiel sie. Ich sprach darin im Kanton-Dialekt. Ich habe mal ein Filmdrehbuch geschrieben. Das hieß

---

Grundlage von Singspielen. Aus einer Verbindung von Gesängen und Prosaerzählungen in Form der späten südlichen *cihua* am Ende der Yuan-Zeit wurde zu Beginn der Ming-Zeit eine erste Romanfassung erstellt (...)“ (ebd. S.430) Eine deutsche Übersetzung des Romans ist zugänglich: Schi, Nai An (Nai'an): *Die Räuber vom Liang Shan Moor*. (Übertragen von Franz Kuhn), Leipzig 1957

<sup>359</sup> Premiere: 1.1.1960. Regie: Shi Yifu (石一夫) Autor: Kollektiv des Theaters (本院集体创作) Das Stück basiert auf Zeitungsberichten über eine Flut und deren Auswirkungen.

<sup>360</sup> Z.Zt. stellvertretender Intendant und Regisseur am ZET.

<sup>361</sup> Premiere: 23.5.1982. Regie: Tian Chengren (田成人). Autor: Ye Lihua (李桦)

"Der Augenblick". Ich schrieb es nach dem Sturz der Viererbande. Dafür verbrachte ich drei Monate in Guangzhou (Kanton). Den Dialekt lernte ich vom Servicepersonal, von den Menschen in Guangzhou. Natürlich nicht den richtigen Kanton-Dialekt, sondern wie Menschen aus Guangzhou reden, wenn sie im Peking-Dialekt sprechen. Jetzt machen das doch viele. In den Fernsehserien, im *Xiangsheng* (相声, tradt. Kleinkunstform) reden sie so, stimmt's? Zum Beispiel: "Hast du schon gegessen? Ich noch nicht.", "Wie heisst du? Ich kenne deinen Namen. Du heisst Fräulein Budde." Diese Art Dialekt habe ich benutzt. Ich sollte einen Hongkonger Geschäftsmann spielen, der nach China kommt und der spricht natürlich den Kanton-Dialekt. Aber den versteht hier keiner. Deshalb sprach ich kantonesisch eingefärbtes Hochchinesisch.

**A.B.:** Im Film oder im Theater?



**Abb. 30: Song Ge in "Der verrückte Neujahrzug" 1993 (Regie: Wu Xiaojiang)**

**S.G.:**

Im Theater. Anfangs war das ein Stück unseres Theaters, das wir selbst geschrieben haben. Der bereits verstorbene Genosse Ye Lihua inszenierte (nach Angaben der Dokumentationsabteilung des Theaters schrieb Ye Lihua das Stück) "Die Angeklagten". Später wurde es verfilmt. Nachdem diese Inszenierung gut gelaufen war, haben die Pekinger Filmstudios dieses Stück verfilmt. Ich war der erste, der diese Form von Kantonesisch für seine Rollengestaltung sowohl im Theater als auch im Film anwandte. Später haben sie es in Fernsehproduktionen, beim *Xiangsheng* usw. nachgemacht. Aber ich war der erste. Seit der ersten Vorstellung hat das Publikum, wenn es das Theater verließ, dauernd diesen Dialekt imitiert. "Ja, dieses Stück ist nicht schlecht.", "Sehr gut nicht?", "Morgen müssen wir den andern sagen, dass sie auch kommen und es sich ansehen." Alle haben das imitiert. Nach der Verfilmung, wenn die Leute aus den Kinos kamen hat man das überall gehört. Wenn ich nach Hause kam, redeten alle über mehrere Tage kantonesisches Hochchinesisch. Sobald ich das heute höre, denke ich sofort an diese Rolle, an diesen Hongkonger Schmuggler. In meinem Fotoalbum kannst du ihn dir ansehen. Das war eine meiner Lieblingsrollen. Dann gab es noch einen Kinofilm. Der hieß "Nach der Entscheidungsschlacht." (决战之后, juezhan zhi hou) Den mochte ich ganz gern. Darin ging es um die Guomindang (Nationale Volkspartei). Nach dem Ende der drei großen Schlachten zwischen der KP Chinas und der Guomindang wurden doch alle Guomindang-Offiziere von den Kommunisten festgenommen. Diese Kriegs-verbrecher wurden im Gefängnis von der KP umerzogen. Alles hohe Offiziere. Ich spielte die Rolle eines hohen Offiziers, den Gouverneur der Provinz Shandong mit Namen Huang Yaowu. Huang Yaowu stammte aus Shandong. Also sprach ich im Shandong-Dialekt. Als ich diese Rolle erarbeitete, habe ich sehr viel Material über General Huang Yaowu gelesen. Er war eigentlich ein anständiger Mensch, ein aufrechter Mann. Auch in der Armee der Guomindang gab es sehr gewissenhafte, aufrechte Männer. Er zählte zu den Anständigen. Deshalb hat er nach seiner Festnahme das Gefühl, im Kampf gescheitert zu sein. Er sagt sich: "Ich habe verloren." „Ich muss mich ernsthaft umerziehen und noch einmal ganz von vorn beginnen, mich gemäß dem Willen der KP ernsthaft umerziehen.“ Das ist ihm später auch sehr gut gelungen. Selbst der Ministerpräsident (周恩来, Zhou Enlai) empfing ihn. Alles lief sehr gut. Die Videoaufzeichnung des Films habe ich noch. Auch diese Rolle war eine Nebenrolle. Wenn man sich das Skript ansah, konnte man überhaupt kein Spiel entdecken. Aber durch das kreative Erarbeiten der Rolle hinterließ sie einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer. 1992, in dem Jahr war es, glaub ich, wurde ich für den "Baihua"-Preis und den "Jinqi"-Preis nominiert. Ich habe die Preise zwar nie erhalten, aber man kann sagen, dass diese Rollen gefielen.

**A.B.:** Was haben Sie während der Kulturrevolution getan?

**S.G.:**



Ich und das ganze Ensemble waren in der Armee, um zu arbeiten, und uns umerziehen zu lassen. Wir sollten von der Armee lernen und uns stählen. Wir beschäftigten uns jeden Tag mit Reisanbau. Uns ging es noch bitterer als den Bauern. Um es nicht besonders fein auszudrücken: da war kein großer Unterschied zu den Insassen von Arbeitslagern. Jeden Tag musste man beim Pfeifton aufstehen. Wenn der Befehl "Singen!" kam, musste man singen. Wenn man nicht singen konnte hieß es: "Kehrt! Mit dem Rücken zur Wand!" Sobald man zu singen anfangt, durfte man sich wieder umdrehen. In der Armee war alles möglich. Zum Beispiel die Aktion "Die Armee ergreift die 16.Mai-Bande!" Es hieß, während der Kulturrevolution hätte es eine konterrevolutionäre, antikommunistische Vereinigung gegeben. Die wurde "16.Mai" genannt. Man wollte also die "16.Mai Bande" festnehmen. Und was war das Ergebnis? Plötzlich waren alle, jeder einzelne, ein "16.Mai"-Anhänger. Keiner von uns hat je dazu gehört. Bis zum heutigen Tage weiß ich nicht, wer das sein soll. Ich kenne keinen einzigen. Die gibt es überhaupt nicht. Aber damals zählten wir alle zu den "16.Mai"-Bandenmitgliedern und wenn du ein "16.Mai"-Mitglied bist, bist du ein Konterrevolutionär. Und wenn du ein Konterrevolutionär bist, wirst du festgenommen. Die Ernährung und alle Aktivitäten waren sehr eingeschränkt. Man sollte arbeiten und sich umerziehen. Zehn Jahre! Die besten Jahre meines Lebens - ich war in den Dreißigern - wenn man ernsthaft Theater spielen will, sind vergeudet worden. Das ist sehr schade. Das beste Alter. Aber es ging ja nicht nur uns so, sondern ganz China. Viele chinesische Intellektuelle, große Wissenschaftler, sehr viele talentierte Menschen haben in diesen zehn Jahren gelitten. Manche verloren sogar ihr Leben. Ja, sie haben alles verloren. Wir durften noch weiterleben.

**A.B.:** Die Regisseurin Sun Weishi (孙维世)<sup>362</sup>...

**S.G.:**

Ja, Sun Weishi ist gestorben in der Kulturrevolution. Sie hat unser Theater aufgebaut. Als sie starb, war sie 48 Jahre alt. Sun Weishi war eine unglaublich talentierte Regisseurin, die auch sehr menschlich war. Eine große Künstlerin. Eine große chinesische Künstlerin. Sie hatte nie unlautere Absichten. Verstehst du, was ich meine? Aber damals gab es ein paar Leute, die aussergewöhnliche Menschen quälen wollten. Verstehst du, als Deutsche, was ich meine? Leute, die auf jede erdenkliche Weise Ränke schmieden müssen. Sun Weishi war nie eine Intrigantin. Sie hatte nur eins im Sinn: Sie hatte sich der Kunst auf totale Weise verschrieben. Sie kämpfte für die Kunst, war schlaflos für die Kunst, war krank für die Kunst, war fröhlich für die Kunst. Wenn du gut gespielt hast, war sie vor Freude ganz ausser sich, unabhängig davon, ob du in einer Nebenrolle spielst. Einige waren damals verliebt. Verliebtsein war nicht erlaubt. Die wurden kritisiert, belehrt und klein gemacht. Sun Weishi hat sich um sowas nicht gekümmert, wenn du nur gut gespielt hast.

**A.B.:**

In den 1950er Jahren sind Sie alle aufs Land gegangen. Dort haben Sie interessante Volkslieder gelernt. Können Sie uns ein, zwei vorsingen?

**S.G.:**

In den 1950er und 1960er Jahren meinte Sun Weishi, wenn wir Bauern spielen wollen, müssen wir lernen, den Bauern zu gleichen. Wenn wir Arbeiter spielen wollen, müssen wir lernen, ihnen ähnlich zu sein. Damals wollten wir das Stück "Die Kooperative in Fenshui" (汾水长流, fenshui chang liu)<sup>363</sup> spielen. Das ist ein Bauernstück. Deshalb ist Sun Weishi mit der ganzen Stückbesetzung in die Provinz Shanxi an den Fenshui-Fluss gefahren, denn dieses Stück spielte in Shanxi. Dort wohnten, aßen und arbeiteten wir gemeinsam mit den Bauern. Wir lebten mit den Bauern, arbeiteten tagsüber mit ihnen und abends probten wir unser Stück. So ein Prozeß war das. Ich spielte die Rolle des Sun Maren, einen guten Bauern, aber alleinstehend. Er hatte keine Frau und war schon ziemlich alt. Er war ganz allein. Also suchte ich mir einen Schafhirten. Ich spürte, dass das eine ergiebige Metapher für diese Rolle sein könnte. Der war nicht verheiratet, also konnte er Schafe hüten gehen. Ich lebte mit ihm zusammen, bin mit ihm auf Berge geklettert zum Schafehüten. Wir sind gute Freunde geworden. Eines Tages war er sehr gut gelaunt und begann zu singen. Schon als ich's hörte, war ich verblüfft. Ich habe schon so viele Varianten dieses Liedes "Geh westwärts" gehört, das von Frauen in großer Vollkommenheit gesungen wurde. Aber

---

<sup>362</sup> Sun Weishi (1921-1968) war eine Adoptivtochter des Ministerpräsidenten Zhou Enlai. Sie starb 1968 im Gefängnis.

<sup>363</sup> Premiere: 1.2.1964. Regie: Sun Weishi. Bearbeitung: Hu Zheng (胡正), Lan Guang (蓝光). Das Stück beruht auf der gleichnamigen Romanvorlage von Hu Zheng (胡郑). Bühnenbild: Xue Dianjie. Die Story spielt in der Stadt Fenshui, wo eine Kooperative gegründet werden soll.

ich denke, niemand hat es je so gut gesungen wie er. Ich denke, so wie er dieses Lied sang, war es am ursprünglichsten. Dieses Lied ist im Volk entstanden und erst später aufgeschrieben worden. Ich möchte jetzt das Lied "Geh westwärts" singen, welches ich in der Provinz Shanxi von einem Schafhirten lernte: (singt)

„Bruder geh westwärts  
Schwesterchen kann dich nicht aufhalten  
Ihre kleine Hand in deiner Hand  
Begleitet sie dich zum Tor  
Wenn du gehst, nimm den Hauptweg  
Bloß nicht den kleinen Pfad  
Auf dem großen Weg sind viele Menschen  
Die kannst du, Bruder, nach dem Weg fragen.“

Ja, das ist dieses Lied. Aber es gibt noch eins, das ich lernte, als wir unser Stück dort probten. Ich glaubte, dass es in dieser Inszenierung Musik geben müßte. Also fragte ich die Regisseurin Sun Weishi, ob es nicht am besten wäre, wenn wir Volkslieder verwendeten, die aus dieser Region stammen. "Ja," sagte sie. "Das wäre gut." Ich sagte ihr, dass ich einige Lieder gehört hätte. Hirtenlieder. Nicht diese Pflanzgesänge (秧歌, yangge), sondern eine andere gesungene, typische Darstellungsform in Shanxi, eine sehr kleine Form. Ich bot an, dem Ensemble diese Lieder beizubringen. Sie unterstützte mich und meinte, ich solle nur anfangen. Also lernten meine Kollegen von mir. Wir haben alle diese Lieder in der Aufführung verwendet. Ich singe jetzt eins davon. Es hat nur einen ganz kurzen Text. (singt):

„Ich wohne im Kreis Qi“ - das ist der Ort in Shanxi -  
„im Süden der Stadt  
Ich Alter...“  
Wie war das gleich? Wohne im Kreis Qi... Lass mich nachdenken.  
„Ich wohne im Kreis Qi im Süden der Stadt.  
Ich alter Kerl bin 73 Jahre alt in diesem Jahr.  
Wenn du mich nach meinem Vor- und Familiennamen fragst  
Ich alter Kerl heiße: Der Alte Wang“  
Nur vier Zeilen, aber man singt ewig daran.

#### 2.4.12 Xue Dianjie 薛殿杰

---

Status: Bühnenbildner am ZET<sup>364</sup>  
geb.: 1937  
Gespräch<sup>365</sup> vom 01.11.1995

**A.B.:** Ich hörte, Sie sprechen Deutsch?

**X.D.J.:**

Nein, nicht mehr. Ich habe alles vergessen. Während der langen Jahre der Kulturrevolution hatte ich keine Gelegenheit, meine Sprachkenntnisse frisch zu halten. Und dann hatte ich alles vergessen.

**A.B.:** Warum sind sie Bühnenbildner geworden?

**X.D.J.:**

Alles hat mit der Malerei angefangen. Seit meiner Kindheit interessierte ich mich dafür. Ich ging in Shenyang zur Mittelschule und danach auf eine Kunsthochschule. Mit 18 Jahren schloß ich mein Studium ab.

---

<sup>364</sup> Xue Dianjie hat u.a. das Bühnenbild für die Brecht'sche „Dreigroschenoper“ entworfen, die 1998 erstmals in China am *Jugendkunsttheater Chinas* (中国青年艺术剧院, zhongguo qingnian yishu juyuan) aufgeführt wurde. Regie: Chen Yong (Rong)

<sup>365</sup> Budde, Antje: *Interview mit Xue Dianjie am 01.11.1995* (Mitschrift)



Es ergab sich die Möglichkeit, an einer Prüfung für Auslandsstudien teilzunehmen. Meine Lehrer meinten, Bühnenbild zu studieren, sei keine schlechte Idee. Niemand wollte Bühnenbild studieren, also nahm ich den Studienplatz. Ich hatte gute Chancen, einen Auslandsstudienplatz zu bekommen, denn meine Eltern waren Bauern. Ich war ein Bauernsohn, gehörte also zur arbeitenden Klasse. Schließlich bekam ich einen Studienplatz in der DDR. Erst dort bin ich im eigentlichen, praktischen Sinne mit Theater in Berührung gekommen.

**A.B.:** Vorher hatten Sie kein Theater gesehen?

**X.D.J.:**

Doch, schon. Ich sah traditionelles Theater und einige Amateurtheatervorstellungen. Während meiner Mittelschulzeit sah ich auch Sprechtheateraufführungen des *Volkskunsttheaters Liaoning*. Ich sah mir die Vorstellungen an, hatte aber kein spezielles Interesse am Bühnenbild.

**A.B.:** Wie lief Ihr Studium in der DDR ab?

**X.D.J.:**

1955 ging ich nach Leipzig, um ein Jahr lang die Sprache zu lernen. Von 1956-1962 studierte ich in Dresden. Als ich in Dresden ankam, hatte ich keinerlei praktische Erfahrungen mit Theater. Praxiserfahrung war aber Voraussetzung für dieses Studium. Deshalb machte ich das erste halbe Jahr ein Praktikum und sah mir jeden Tag Theateraufführungen an. Die Theater haben mich immer eingeladen. Ich musste nie für Eintrittskarten bezahlen. Während des Studiums ist unsere Studentengruppe einmal im Jahr nach Berlin gefahren. Mein Professor war ein Felsenstein-Fan. Also sahen wir jede Menge Felsenstein-Inszenierungen.

**A.B.:**

Wie erging es Ihnen nach Ihrer Rückkehr. Konnten Sie Ihr in der DDR erworbenes Wissen anwenden?

**X.D.J.:**

Als ich zurückkam, war man mit der „Kampagne gegen die Revisionisten“<sup>366</sup> beschäftigt. China hatte gerade mit der UdSSR gebrochen. Da ich aus der DDR kam, einem der UdSSR freundschaftlich gesinnten Land, galt die DDR als revisionistisch, was mir als erstes eine Umerziehung einbrachte. Ich wurde aufs Land geschickt, um dort umerzogen zu werden. Dann begann ich am Theater zu arbeiten. Viele Bühnenbildner waren in der UdSSR oder durch sowjetische Spezialisten, wie Herrn Gulijev<sup>367</sup> ausgebildet worden. Ich nahm an, dass es zwischen uns keinen großen Unterschied geben würde. Aber der Unterschied war immens. Damals arbeitete ich mit Xu Xiaozhong (徐晓钟) zusammen, der die Inszenierung „Die junge Generation“ (年轻一代, nianqing yi dai) inszenierte. Dafür hatte ich mir ein durch alle Akte unveränderliches Bühnenbild ausgedacht. Der Hintergrund war der echte Bühnenhintergrund, der Bühnenvordergrund nur skizzenhaft angelegt. Ich ließ meine Kreativität spielen. Das Ergebnis war, dass ich kritisiert wurde, wie ich erst nach der Inszenierung erfuhr, denn die durch Gulijev verbreitete Bühnenbilddoktrin sah vor, dass Bühnenhintergrund und Bühnenmitte stilistisch einheitlich sein müssen. Das war bei unserer Inszenierung nicht so und Xu Xiaozhong war als Regisseur damit einverstanden gewesen. Kritisiert wurde ich durch die Künstlervertretung (艺术委员会, yishu weiyuan hui), zu der Regisseure, Intendanten und Hauptdarsteller gehörten. Ein Vertreter des *Kinderkunsttheaters Chinas* (中国儿童剧院, zhongguo ertong juyuan), der in der SU studiert hatte, meinte: „Wir sind ein professionelles Theater. Wenn wir so (karg) arbeiten, heißt das nicht, wir hätten kein Geld?“ Gulijev hatte ein Buch<sup>368</sup> mit seinen Ansichten veröffentlicht. Darin hieß es, dass der Bühnenvordergrund durch

---

<sup>366</sup> Nach diversen Auseinandersetzungen zwischen der chinesischen und der sowjetischen Führung, wo es u.a. um den Führungsanspruch der KPdSU im sozialistischen Lager ging, verschlechterten sich die Beziehungen zwischen den Spitzen der beiden Parteien. Auf der 10. Tagung des VIII. ZK der KPCh (24.-27.9.1962) beschäftigte man sich mit Strategien und Taktik der internationalen kommunistischen Bewegung, über die es mit den sowjetischen Genossen soviel Streit gegeben hatte. Mao Zedong forderte den Kampf gegen den modernen Revisionismus und erklärte die KPdSU zu einer revisionistischen Partei. Vgl.: *Die Volksrepublik China 1949-1979*. (1980) a.a.O. S.142 ff. Innenpolitisch gab es darüberhinaus verschiedene, von Mao Zedong angeregte Umerziehungskampagnen für Bauern, für Intellektuelle etc..

<sup>367</sup> Gulijev gehörte zu den sowjetischen Spezialisten, die von 1954-1956 an der Zentralen Theaterhochschule in Peking eigens eingerichtete spezielle „Kadertrainingsklassen“ (干部训练班, ganbu xunlian ban) in Regie, Schauspiel und Bühnenbild ausbildeten.

<sup>368</sup> Zhongyang Xiju xueyuan (Zentrale Theaterhochschule) [Hrg.]: *Daoyanxue yinlun. Sulian xijuzhuanjia Ge. Ni. Guliyefu jiang shou.* Beijing 1956 中央戏剧学院:“导演学引论.苏联戏剧专家格.尼.古里也夫讲授”北京

realistische Gegenstände wie Stühle und Tische zu gestalten sei. Damit müsse der gemalte Bühnenhintergrund korrespondieren. Also malten alle Häuser, Bäume usw. Überhaupt sollte der Realismus in der Malerei das Grundprinzip sein. Ich hatte ja die Malerei studiert und demzufolge eine gute Grundlage für's Malen. Aber in der DDR hatte man sich nicht mit Kulissenmalerei beschäftigt. Ich konnte unter diesen Umständen mein Wissen nicht anwenden. Obwohl ich in Deutschland studierte, blieb ich eben Chinese. Ich paßte mich an, ahmte nach, was vorgegeben war. Ausser dieser realistischen Kulissenmalerei waren andere Stile nicht zugelassen. Das ist ein historisches Problem in China. Es gab einmal eine Periode der miteinander wetteifernden 100 philosophischen Schulen (6.Jh. v.u.Z.). Doch später setzte sich der Konfuzianismus durch und seitdem wurden nur noch Kommentare zu den konfuzianischen Klassikern verfaßt, aber es wurde nichts Eigenes/Individuelles mehr produziert. Die Meinungsvielfalt war dahin. Seit 1949 haben wir dann die Mao-Zedong-Ideen nachgebetet. Es gibt ein altes chinesisches Sprichwort: Alles auf Erden Geschriebene ist eine große Kopie. (天下文章一大抄, tianxia wenzhang yi da chao) Das bedeutet, dass man jederzeit die Arbeit anderer Leute kopieren kann. Nach der Kulturrevolution ging es dann nach dem Motto: Voneinander lernen. Ich nehme mir deins, du nimmst dir meins. Dafür bräuchte man sich nicht zu schämen, das sei Bescheidenheit. Und wozu hat das geführt? Alles war gleich. Jeder transplantierte etwas vom anderen in die eigene Arbeit. Wenn du dir selbst etwas ausdenkst, machen die anderen alles nach und deine Idee wie du selbst gehen darin unter. Das ist eine traditionelle Vorgehensweise, die man schon im traditionellen Theater findet, wo es ja kaum Autoren gibt, sondern Geschichten überliefert wurden. Wie im Theater gibt es auch für die traditionelle Malerei, Dichtung und Architektur vorgegebene feste Formen. Die Formen sind festgelegt, aber Inhalte können geändert werden. Wie man dann aber Gefühle ausdrückt, unterliegt wieder bestimmten Stereotypen. So entstanden verschiedene Stile oder Richtungen. Zum Beispiel unterschied sich der Stil von Mei Lanfang (梅兰芳) von dem von Cheng Yanqiu. Aber von Europa aus betrachtet, sind die Unterschiede minimal. Es sieht alles gleich aus. Seit der Öffnung in den 1980er Jahren gibt es viele Anregungen aus dem Ausland. Die alten Prinzipien werden zerstört. Jetzt kann man eine kahle Bühne benutzen und die Scheinwerfer anschalten.



**Abb. 31: Xue Dianjie. 1995 Peking.**

**A.B.:**

Wie arbeiten Sie mit den Regisseuren zusammen. Sprechen Sie die Bühnenbildästhetik mit ihnen ab?

**X.D.J.:**

Ja. Chinesische Regisseure sind zunehmend um eine eigene Note bemüht, deswegen bekommt man ihr Einverständnis, wenn man etwas Neues ausprobieren will.

**A.B.:** Ist das Bühnenbild schon vor Probenbeginn fertig konzipiert?

**X.D.J.:**

Es gibt zwei Verfahrensweisen. Entweder ist mit dem Regisseur bereits im Vorfeld alles geklärt worden oder man erarbeitet das Bühnenbild innerhalb einer laufenden Diskussion während der Proben. Der letztere Weg ist sehr mühselig und zeitaufwendig. Vor allem deshalb, weil die meisten Regisseure überhaupt keine Konzeption haben. Sowas macht mich dann wütend.

---

1956年 (Diskussion zur Regielehre. Vorträge des sowjetischen Theaterkünstlers G.N. Gulijev) Xue Dianjie bezieht sich vor allem auf das Kapitel über den Bühnenraum (舞台空间, wutai kongjian) S.189-202.

### 3 Begriff, Geschichte und Funktion des chinesischen Theaters

„Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.' 'Solche Mißgriffe' setzte er abbrechend hinzu, 'sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.'<sup>369</sup>

#### 3.1 Puppen, Tod und Fremde

„The Chinese term *shenfen* (identity) literally means 'body divided'. The Chinese performer is at once part of the presentation (inside), and the manipulator, or master of the presentation (outside). He exists at the intersection of proximity to the object being presented and at a distance from it."<sup>370</sup>

Kaiser Minghuang (regierte 713-756), sah sich gern Puppentheater in seinem Palast an. Das bewog Sun Kaidi, einen Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts, anzunehmen, dass das chinesische Theater nicht nur das Puppentheater nachahmt, sondern von ihm abstammt.<sup>371</sup> Diese Aussage, die einiges für sich hat, wie ich zeigen werde, hat weitreichende Konsequenzen in bezug auf die performative Praxis und Spezifik des chinesischen Theaters im Vergleich zu Praxis und Spezifik des westlichen Theaters. Wo sich beide Traditionen treffen, ist der Gebrauch von Masken, die die menschlichen Darsteller zu einer Zwischenexistenz zwischen Mensch und Ding (Puppen) wie auch zwischen Leben und Tod, Mensch und Göttern machen.

Eine historisch dominante Linie von Theaterkunst und performativen Tätigkeiten in gesellschaftlich relevanten Darstellungen in China geht auf die Nachahmung von Modellen, Mustern zurück. Nimmt man die *Puppe* als einen *Entwurf* vom Menschen, der sich über die Puppe vermittelt und nicht direkt auf die Nachahmung des realen, physisch naturhaft existierenden menschlichen Körper bezieht, erfüllt auch sie den Modellcharakter. Wir können ein ähnliches Phänomen für die römische Antike konstatieren, wenn wir uns die Etymologie des Wortes *Person* vergegenwärtigen. „*Person: Das seit dem 13. Jh. bezeugte Wort (..) ist entlehnt aus lat. persona 'Maske des Schauspielers; Rolle, die durch die Maske dargestellt wird; Charakterrolle; Charakter; Mensch; Person'*, das selbst wohl aus dem Etrusk. stammt (vgl. etrusk. *phersu* 'Maske').“<sup>372</sup> Helga Werle-Burger hat ausgeführt, wie ich im 2. Kapitel erwähnte, dass die Geschichtenerzähler, um komplexere Geschichten erzählen zu können, dazu übergegangen waren, die verschiedenen Handlungsakteure mittels Puppen darzustellen, was aber nicht zu Lasten der grundlegenden Strukturen oraler Kommunikation ging. Stattdessen ist, wie ich zu zeigen versuchte, dass epische Moment, das eben an eine dominant orale Kommunikation gebunden zu sein scheint,

---

<sup>369</sup> Kleist, Heinrich von: „Über das Marionettentheater“ In: Victor, Walther (Hg.) *Kleist - Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1959 S.46

<sup>370</sup> Riley (1997) a.a.O. S.137

<sup>371</sup> In: Banham, Martin (Hg.): *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge 1988. S.182

<sup>372</sup> *Duden* (Bd. 7) a.a.O. S.521

bis in Sprechtheatertexte und -dramaturgien, bis in die Figurengestaltung und Rollengestaltung der Gegenwart erhalten geblieben.

In Europa wurde die Marionette *„Dank der besonderen Beweglichkeit der M. und der damit verbundenen darstellerischen Möglichkeit (...) bis in die Gegenwart vor allem zur Nachahmung des Personentheaters genutzt.“*<sup>373</sup> In China war es genau umgekehrt. *Das Menschentheater ahmte das Puppentheater nach.* Auf diesen Umstand wird auch der artifizielle Charakter und der bestimmte, sehr künstlich erscheinende Bewegungskanon der Darsteller in den traditionellen Musiktheaterstilen zurückgeführt.

„The articulated body is a divided body (*shenfen*). Not only is the Chinese performing body dissected into different corporeal elements of articulation, and reassembled into a new body for the duration of the performance, the articulate(d) body continually redissects and reassembles itself in different ways throughout *one* performance. (...) The constant creation and recreation of the articulate(d) body as different kinds of presence has repercussions on the relationship between the actor and his own body, as well as between the actor and an artificial body, such as a marionette. (...) *The concept of changing proximity and distance between the performer and the thing performed can be identified clearly in puppet theatre and mortuary rite.*“<sup>374</sup> (Hervorhebung A.B.)

Damit hat der chinesische Schauspieler des traditionellen Theaters eine „Gottähnlichkeit“ erreicht, die Heinrich von Kleist so fasziniert an den Möglichkeiten des Marionettentheaters wahrnahm.<sup>375</sup>

Die Bewegungen des chinesischen Schauspielers, die einen ausgeprägt tänzerischen Charakter haben, sind nicht direkt vom menschlichen Körper abgenommen, sondern von seinem Modell, der Puppe. Dieses scheint aber ein so organischer bzw. fließender Vorgang in der chinesischen Theatergeschichte gewesen zu sein, dass die Puppe, sowohl Handpuppe als auch Marionette, meines Wissens in China nicht als Sinnbild von Entfremdung aufgefaßt wurden. Das bedeutet nicht, es hätte keine Entfremdungsprozesse bzw. die Wahrnehmung von Entfremdungserscheinungen in China gegeben. Edward Gordon Craigs Idee der Über-Marionette<sup>376</sup>, die den Schauspieler aus und von der Knechtschaft seiner Gefühle und dem chaotischen Zufallscharakter menschlicher Körperlichkeit befreien soll, will ein Theater der totalen Planbarkeit, gereinigt von Zufällen. Die Kunst soll ein autonomer, in sich reiner Fluchtpunkt vor dem Chaos der Realität sein. Kunst und Künstlichkeit bilden ein Begriffspaar für ihn, mit dem er sich gegen den Naturalismus des Theaters seiner Zeit auflehnt. Craigs Idee der Über-Marionette ist ein kon-

---

<sup>373</sup> Brauneck/ Schneilin (1986) a.a.O. S.555

<sup>374</sup> Riley (1997) a.a.O. S.173

<sup>375</sup> „Ich sagte, dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers. Er versetzte, dass es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen. Er scheine, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, dass ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man füglich über die folgenden, um wieviel weniger über die letzte, sprechen. Ich sagte, dass ich gar wohl wüßte, welche Unordnung in der natürlichen Grazie des Menschen das Bewußtsein anrichte. (...) so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“ Kleist, In: Victor (1959) a.a.O. S.347 ff.

<sup>376</sup> Vgl.: Craig, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Über-Marionette.“ (1908). In: Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek b. Hamburg 1986. S.55-60.

zeptioneller Gegenentwurf, der auch in Zusammenhang mit der Maschineneuphorie der frühen westlichen Theateravantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts zu sehen ist. Für Craig begann der Verfall der europäischen Kunst mit der Renaissance, als die „Form von Panik erfaßt“<sup>377</sup> wurde. „Hier hätte man eine persönliche, rationale Kunst der Dinge vergegenständlicht und zugleich versucht, Wirklichkeit genau abzubilden.“<sup>378</sup> Craig fand seine Anregungen zwar in Asien und Ägypten, aber rezipiert hat er diese Theaterformen natürlich entsprechend seinen europäischen Reformvorstellungen.

In China lag der, vom Marionettentheater übernommenen Künstlichkeit, kein gedankenexperimentell formuliertes Konzept zugrunde, obwohl ein spezifisches, integriertes Konzept von Künstlichkeit eine Rolle spielte. Dieses korrespondierte mit kosmologischen Ordnungsvorstellungen. Diese Künstlichkeit wollte sich durchaus von der Naturhaftigkeit des menschlichen Körpers abgrenzen, aber nicht als Gegenbewegung zu einer bestehenden, zu kritisierenden künstlerischen oder gesellschaftlichen Praxis, sondern im Einklang mit bestimmten Vorstellungen, den Darsteller betreffend, als einer Zweiheit von natürlicher Person und Rollenperson. Jo Riley beschrieb die Austauschbarkeit der Qualitäten von Darstellung als die Austauschbarkeit von „Anderssein“ (zum Beispiel in Ritualen oder im Theater gespielte Rollen), „Fremdsein“ (Ausländer) und „Tod“ (nicht-lebend, den Tod repräsentierende Geisterwelt). Danach verfügt der Theaterkünstler über einen *darstellenden* Körper, der anders ist als ein *normaler* Körper. Dieser darstellende Körper erlangt durch Geburt oder Initiation (z.B. Adoption, das Essen der Vorfahren [eating the ancestors]) oder durch Unterweisung das Recht, darzustellen. Das *Anderssein* des Schauspielers fand auf drei Ebenen statt:

- aufgrund seines Spezialistentums;
- aufgrund seiner sozialen Stellung als „social outcast“ und
- als darstellender Körper im Gegensatz zum realen Körper.

„In the performance, the actor represents something else, something other. ...the sense of otherness that the performer embodies is not one of opposition. The performer is both distant from and close to the role, just as the manufactured performing artefact, the puppet for example, etymologically represents the quality of otherness, though the performance of the puppet rests on the quality of its likeness to the real bodies.“<sup>379</sup> (Hervorhebung A.B.)

Das Theater bzw. performative Tätigkeiten (z.B. in bestimmten Ritualen) wurden in China als Analogie zur Welt des Todes gesehen, als eine Welt des „Anderen“ (other) oder als eine Gegenwelt der Lebenden. Das *Andere* wurde durch den *Tod* verkörpert (embody) bzw. durch die Geister der Toten.

Das Schriftzeichen für Geist (鬼, gui) soll in seiner piktografischen Geschichte zurückgehen auf eine Figur, die eine Maske und einen Schwanz trägt.

---

<sup>377</sup> Craig, Edward Gordon: „Über die kunst des theaters“ S.174 f. Zitiert nach: Fiebach, Joachim: *Von Craig bis Brecht. Studien zur Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1991. S.89

<sup>378</sup> Fiebach (1991) a.a.O. S.89

<sup>379</sup> Riley (1997) a.a.O. S.143

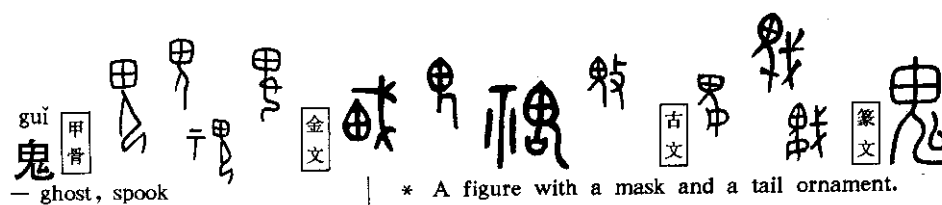


Abb. 32: Zeichengenesen für "Geist" (gui)

Ebenso wie in vielen anderen Schriftzeichen, ist *gui* auch im klassischen Schriftzeichen (醜, *chou*) für das *Rollenfach* des Clowns/ Narren/ Tricksters (丑, *chou*) in den traditionellen Theaterformen des *quyi* (曲艺) wie des *xiqu* (戏曲) erhalten geblieben.

## 醜 丑

Es gibt eine etymologische Verbindung zwischen dem Wort für Geist (鬼, *gui*) und dem Wort für Puppe (傀, *kui*). „*The spirit of the deceased is considered to be like the living, but actually other, just as the performing body is considered to be like the living, but actually other.*“<sup>380</sup> Die Ausländer, die Fremden, die Anderen dachte man sich aus dem Reich der Geister kommend. Bereits in der Han-Zeit wurde das Andere, Fremde mit Geist (*gui*) umschrieben, und wurde historisch noch früher für militärische Feinde gebraucht. Das Ausland hieß 鬼方 *guifang* - Land der Geister/ Dämonen. (Im antijapanischen Widerstandskrieg 1937-1945 z.B. wurde die japanische Armee als Armee der Dämonen/Geister 鬼子兵 *guizi bing* bezeichnet.) „*Thus anything that derived from the outside, from beyond, was different, other, coming from another world. A common derogatory term for Westerners was the phrase laogui (old devil, one who comes from the other (demon) regions.)*“<sup>381</sup>. Da die Ausländer diese besondere Qualität des Andersseins hatten, konnte man sie in Ritualen bzw. rituellen Handlungen einsetzen.

„The two concepts - other/ foreign, and the dead - were certainly conceived as being related, for not only were foreign prisoners valued as a political status symbol, they were also considered to have special powers because they originated from such *gui* (other worldly) places. Foreigners were almost exclusively employed in the stables to care for the most-prized sacrificial beast, the horse (...) Furthermore, grooms (foreign prisoners of war) and other foreigners (often entertainers) were chosen to take part in royal sacrificial events (...) Foreigners, dwarfs and hunchbacks (people who were other) were also represented among mortuary figures from the Han dynasty and particularly during the Tang, when trade with the West opened up through the silk road.“<sup>382</sup>

Die Kunst des Puppentheaters - hier ist das Handpuppenspiel mit Puppen aus Holz<sup>383</sup> *mu'ouxi* (木 *mu* = Holz, 偶 *ou*=menschliche Figur aus Holz, 戏 *xi*=Spiel) und das Marionettenspiel *kuilei*

<sup>380</sup> ebd.

<sup>381</sup> ebd. S.144

<sup>382</sup> ebd. S.144f.

<sup>383</sup> „The dead in the other world cannot use real artefacts, as they would in real life. Instead the artefacts must be other or transformed (made other) in some way. In its material form, the *mingqi* (Grabbeigabe, A.B.) is useless. The *mingqi* artefacts in the tomb were like real objects but untuned, unglazed or unfit for use in this world. (...) The representation of a human figure (*ou*) in wood, or other sculptured material is conceived as the mate, or counterpart to man. The most common wood for such wooden tomb figurines (as also masks and puppets) is the lightweight *dong* wood. The character for *dong* wood is made up of the radical meaning wood, and a sound marker *tong* which has the meaning 'like, similar'. Likewise, the masks and heads at Xunxian and Sanxindui are made of bronze *tong*, which is made up of the radical meaning 'like, similar'. The articles for the other world are *gui* (foreign, other) but also similar or not-other.“ ebd. S.148

*xi*<sup>384</sup> (傀儡 *kuilei*=Marionette, 戏 *xi*=Spiel) gemeint, wird in der chinesischen Geschichte des Puppentheaters auf Opferriten bei Bestattungen in der Shang-Dynastie (17.-11.Jh. v.u.Z.) zurückgeführt, wo Menschenopfer in Form von Sklaven nach und nach durch Tonfiguren ersetzt wurden. Aus der Zeit der Westlichen Zhou-Dynastie (11.Jh.-771 v.u.Z.) fand man auch Strohbindel in menschlicher Gestalt als Grabbeilagen. Während der Frühling-Herbst-Periode und der Zeit der Streitenden Reiche (770 v.u.Z.- 221 v.u.Z.) wurden aus den Tonfiguren hölzerne Puppen (木偶人, *mu'ou ren*) - direkt übersetzt „hölzerne Puppenmenschen“.

Bei Ausgrabungen 1953/54 fand man hölzerne Figuren, die sangen und tanzten und die offensichtlich der Unterhaltung (乐, *le*) der Toten dienen sollten. Allerdings weist der Wissenschaftler Zhou Yibai (周贻白) darauf hin, dass „le“ ursprünglich die Bedeutung von Zeremonie (仪式, *yishi*) bzw. von Höflichkeit, Zeremoniell, Etikette (礼节, *lijie*) hatte und nicht unbedingt das Vergnügen durch Gesang, Tanz und Musik meinte.<sup>385</sup>



### Abb. 33: hölzerne Puppen

Die Puppen, die später zur Darstellung in Theateraufführungen dienten, gehen zwar aus diesen Vorläufern hervor, aber wurden erst später innerhalb von Hochzeitsfesten in ihrer unterhalten- den Funktion eingesetzt. Aus der Tang-Dynastie (766-779) wurden Puppen zu darstellerischen Zwecken auch bei Bestattungszeremonien verwandt. Es gibt Überlegungen, dass das Marionettenspiel die Spielweise und Künstlichkeit in von Menschen gespielten Theaterstile beeinflusste. Dies wird umschrieben, indem man sagt, der Mensch/ Darsteller spiele eine Rolle/Puppe.<sup>386</sup> Im Gegensatz dazu bezeugt das *deutsche* Wort „Rolle“ den Zusammenhang mit dominanter Schriftlichkeit im europäischen Theater:

„Das Wort R. (Kunstfach) wird vom lat. ‘rotula’ (‘Rädchen’; in der mlat. Kanzleisprache ‘Schriftrolle’, ‘Urkunde’) abgeleitet; erst um 1400 ins Deutsche entlehnt aus dem Französischen (rôle). Erst seit Ende des 16. Jh. bezeichnet R. den Anteil eines Schauspielers am Spiel, der in der Regel auf einen handlichen Papierstreifen geschrieben wurde, der bei den Proben so abgerollt

<sup>384</sup> „The man-made, or artificial performing body, the artefact, has been described as an item which is *like* the human body but actually *other*. Both major terms in China for puppet and marionette are related to the concept of otherness. The term *kuilei* belongs to the group of words based on the character *gui* (spirit, other, foreign). *Ou* (puppet) belongs to the same group through its relation to the character *yu* and means ‘counterpart’, ‘opposite’, ‘mate’. The history of the Chinese theatre is filled with examples of the performance of puppets or marionettes (artefacts) which perform as if they were automata, independent of any human mover or controller, though they may have had a human creator. That is, the actual mover/creator of the performing artefact is *visible* but not *seen*.“ ebd. S.150 Zu den verschiedenen Marionettenarten (pyrotechnisch, Wasser- und fleischliche Marionette s.a.: Brauneck/ Schneilin (1986) a.a.O. S. 606

<sup>385</sup> Zitiert nach Liu, Ji/ Jiang, Shangli: *Zhongguo mu'ou yishu*, Beijing 1993. 刘霁/姜尚礼: “中国木偶艺术” 北京 1993年 (Chinesische Puppenkunst) S.171

<sup>386</sup> Liu, Ji/ Jiang, Shangli (1993) S.172

wurde, dass nur der jeweils zu sprechende Text sichtbar war; erstmals 1598 in Amsterdam, Gryphius übernimmt 1663 diese Praxis in Schlesien.“<sup>387</sup>

Schriftlichen Quellen zufolge wurden Puppen in China bereits Werkzeuge von Darstellungskunst in der Han-Dynastie (179 v.u.Z.-157 v.u.Z.). Innerhalb der „Hundert Spiele“ (百戏, *baixi*), einer Darstellungsform, die einzelne Nummern von Gesang, Tanz, Kampfkunst und Akrobatik beinhaltete, soll es auch Puppentheater gegeben haben. Wie sehr Puppentheater, Maskentheater und die späteren Schminkmasken der lokalen Musiktheaterschauspiele (z.B. Peking-Oper) zusammenhängen, und zwar sowohl in ihrer religiös-zeremonialen wie auch weltlich-unterhaltenden Funktion als Volks- und Herrschaftstheater, wird deutlich am Überschneiden von Traditionslinien. Zum Beispiel werden die aus der Zeit der Nördlichen Qi (550-577) stammenden Masken mit menschlichen Gesichtern 大面 *Damian* = großes Gesicht (bis dahin waren nur Tier-, Fabel- oder Geistermasken gebräuchlich), die in der Tang-Dynastie populär wurden, in der chinesischen Theatergeschichtsschreibung sowohl in der Tradition des Puppen- als auch des Maskentheaters gesehen. Die Übergänge zwischen Masken- und Puppentheater sind fließend, ebenso wie die Übergänge zwischen Menschen- und Puppentheater. Als Beispiel für das Puppentheater wird z.B. der Theaterstil *Naoshehuo* (闹社火) aus der Provinz Shanxi aufgeführt, wo mit „fleischlichen Marionetten“ (肉傀儡, *rou kuilei*) gespielt wird, wobei menschliche Darsteller als innere Führung für Riesenmarionetten dienen.<sup>388</sup>



**Abb. 34: Die Autorin mit weiblicher Schminkmaske**

Die *Schminkmasken* (脸谱, *lianpu*) werden auf Maskentraditionen der o.g. Nördlichen Qi-Zeit zurückgeführt, wo nach einer Legende, der Krieger und Prinz Lanling sein feingeschnittenes, feminin erscheinendes Gesicht hinter einer furchterregenden Maske versteckte, um von seinen Feinden wegen der Zartheit seiner Gesichtszüge nicht lächerlich gemacht zu werden.<sup>389</sup> In der Legende ist allerdings noch nicht von Schminkmasken selbst die Rede. Die scheinen sich erst ca. 800 Jahre später während der Yuan-Dynastie (1271-1368) in der Zeit der Mongolenherrschaft in einfachen Formen durchgesetzt zu haben. Erst unter der Fremdherrschaft

<sup>387</sup> Brauneck/ Schneilin (1986) S.738f.

<sup>388</sup> Vgl. zu den Ausführungen über die historische Herkunft der Puppen: Liu, Ji/ Jiang, Shangli (1993) a.a.O. S.135 (Abb. der "Fleischpuppen") und 171ff. sowie: Chen, Zhen/ Zhao, Zuoci (Hrg.) *Zhongguo mianju yishu - Art of Masks in China*, Beijing 1997. 中国面具艺术 - *Art of Masks in China*. 北京1997年 S.18f.

<sup>389</sup> Zhao, Menglin/ Yan, Jiqing: *Peking Opera Painted Faces*, Beijing 1994, S.13



der Mandschuren in der Qing-Dynastie (1644-1911) kam es zu der uns heute bekannten Entwicklung:

„Erst im frühen 19.Jh. gelangte jedoch die Kunst des Schminkens für die Bühne in ihre schöpferischste und fruchtbarste Phase, eine bedeutsame Entwicklung, welche durch die begabten Darsteller der neu entstandenen Peking-Oper eingeleitet wurde. Diese Schauspielertruppe führte nämlich nicht nur ein revolutionäres neues Konzept der Darstellungsweise im Theater ein, sondern schuf auch einen einzigartigen und aufsehenerregenden Stil der Gesichtsbemalung, der das Publikum von Peking in Erstaunen versetzte.“<sup>390</sup>

Dabei nutzten die Schauspieler auch die Auswirkungen des von den Mandschuren durchgesetzten „Erlaß über das Scheren der Haare“ (1644) nach welchem „die vordere Hälfte des Kopfes kahl geschoren werden mußte...Sie nutzten nämlich die erweiterte Stirnpartie zusammen mit dem ganzen Gesicht, um das ‘Große bemalte Gesicht’ (dahualian) zu entwickeln, welches in der Schminkmaskenrolle (jing) der Peking-Oper Verwendung fand.“<sup>391</sup>



**Abb. 35: Die Autorin mit männlichen Schminkmasken**

Man kann also sagen, dass die Chinesen ihre Gesichtsmaskentradition den Barbaren, den Anderen, den Dämonen verdanken, denn sowohl die Nördliche Qi-Dynastie, als auch die Tang-, Yuan- und Qing-Dynastie waren machtpolitisch keine chinesischen Dynastien. Die chinesische Kultur hat der kämpferischen Lebendigkeit darstellender Künste (Gesang, Tanz, Instrumentierung, Masken etc.) der sogenannten Barbaren sehr viel zu verdanken. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Vieles, was als „typisch chine-sisch“ angesehen wird, eigentlich „untypisch chinesisch“ ist. Typisch allerdings, und unter diesem Aspekt wäre auch der Einfluß des westlichen Theaters auf China fruchtbarer zu verhandeln, ist die transformative Offenheit, die kreative Assimilation und kulturelle Durchlässigkeit, die es der chinesischen Kultur immer wieder möglich machte, fremde Einflüsse aufzunehmen und „zu verdauen“, so dass am Ende dann doch wieder etwas „typisch Chinesisches“ dabei herauskommt.

<sup>390</sup> Cheng, Julie: *Gesichter der Peking-Oper*. Hamburg 1990, S.63

<sup>391</sup> ebd.

### 3.2 Zum Begriff des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert

Georg Bollenbeck verwies als methodischen Ansatz für seine Arbeit auf den Unterschied von Wort- und Begriffsgeschichte. Wesentlich dabei ist es, nach dem Zusammenhang von historischer Konstellation und begrifflicher Repräsentation zu fragen:

„Es geht hier um das, was gemeinhin als historische Semantik und Begriffsgeschichte bezeichnet wird, also um die Entstehung, die Kontinuität und den Wandel eines kollektiven Wirklichkeitsbewußtseins, welches an sprachlichen Spuren ausgemacht werden soll. ...Begriffsgeschichte als Sozialgeschichte zielt nicht auf die Geschichte wissenschaftlicher Erkenntnis. Sie handelt vorrangig von gesellschaftlicher Kommunikation, von allgemeinem Weltwissen und seiner Handlungsanbindung.“<sup>392</sup>

Bollenbeck führt weiter aus, dass Begriffe nicht als Substanz fester Bedeutungen und Bezeichnungen gelten können, wodurch sie variabel für eine Vielfalt von Sinnbezügen werden.

„Solchermaßen abstrakt und verselbständigt kann ihre Geschichte nur *als die Geschichte ihrer Funktion erklärt werden*, als ihr diskursiver und sozialgeschichtlicher Zusammenhang, ohne den sie unerfüllt und abstrakt bleiben.“<sup>393</sup> (Hervorhebung, A.B.)

Chinesisch ist eine monosyllabische Sprache, deren Schrift eine Zeichenschrift ist. Im Chinesischen werden die einzelnen Worte/Begriffe aus einem oder mehreren Schriftzeichen gebildet, wobei jedes dieser Schriftzeichen oder auch Charaktere, seine eigenen Bedeutungen und Bedeutungsgenese besitzt, die durch die Zusammensetzung modifiziert werden. Das Chinesische hat für den ostasiatischen Raum als Kultursprache etwa die Bedeutung wie das klassische Griechisch und Latein für den europäischen Kulturraum. Eine exakte etymologische Herleitung der einzelnen Zeichen für die Worte für *Theater*, die auf eine Begriffsgeschichte verweisen könnte, ist mir an dieser Stelle nicht in aller Ausführlichkeit möglich<sup>394</sup>.

Zudem sei darauf verwiesen, dass Chinesisch eine sehr konkrete Sprache ist, die nur schwer westliche Begriffe adäquat umsetzen kann - Begriffe, die sich u.a. durch einen bestimmten Abstraktionsgrad auszeichnen und zudem einer westlichen, historischen und kulturspezifischen Tradition von Begriffsgeschichte unterliegen. Durch die semi-kolonialistische Begegnung mit dem Ausland und der daraus resultierenden Beeinflussung durch westliche (europäisch, russisch-sowjetisch, amerikanisch) und japanische Theaterkonzepte, kommt ein weiteres Problem hinzu. Das soll kurz am Beispiel des Begriffs für *Theater* (戏剧, xiju) erläutert werden: Das Wort *Theater* setzt sich im Chinesischen aus den beiden Zeichen (xi) und (ju) zusammen.

戏

---

<sup>392</sup> Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur - Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M., Leipzig 1994. S.16f.

<sup>393</sup> ebd. S.18

<sup>394</sup> Man müßte für jedes einzelne Zeichen, aus denen die Worte gebildet sind, den etymologischen Ursprung angeben und schließlich auf die Etymologie des zusammengesetzten Wortes/Begriffs eingehen. Ich habe festgestellt, dass in den allgemein gebräuchlichen Nachschlagewerken die Bedeutungsänderungen gleichbleibender Wortkörper nicht angegeben werden. Vgl. z.B. *Ciyuan*, "辞源" 北京1984年. Der Ursprung sprachlicher Wendungen, Lexikon) und im *Cihai*, "辞海" 上海1979年 Shanghai 1979 (Fundus der sprachlichen Wendungen, Lexikon)

Der berühmte Dichter der Tang-Dynastie (618-907) Li Bai 李白 (701-762) soll das Zeichen 戏 (xi) in seinem Werk ” *Chang ganxing*” 长干行” im Sinne von „sich amüsieren, spielen, tummeln (嬉戏, xixi) verwandt haben, woraufhin es später im übertragenen Sinne für Theater (戏剧, xiju) verwandt worden sei.<sup>395</sup>

## 剧

Das Schriftzeichen 剧 (ju) ist hingegen eine spätere Ergänzung.

„Mit dem Aufkommen des Theaters als eigenständige Kunstform seit der Tang-Zeit (618-905) kam auch der Ausdruck *ju* in der engeren Bedeutung ‘Theater’ hinzu; ursprünglich hatte er offenbar den Schwertkampf-Sport bezeichnet.“<sup>396</sup>

Es hat neben der erwähnten ersten Bedeutung auch folgende: 2) heftig, stark, drastisch, akut, stürmisch und 3) Ju, ein Familienname.<sup>397</sup> Heute erscheint *ju* in Zusammensetzungen - verschiedene Theaterformen, -genres oder andere Formen darstellender Künste betreffend - wie z.B.:

Theater, als Oberbegriff	戏剧
Schauspiel/ Sprechtheater ( <i>huaju</i> )	话剧
Peking-Oper ( <i>jingju</i> )	京剧
Einakter ( <i>dumuju</i> )	独幕剧
Theaterstück ( <i>juben</i> )	剧本
Tragödie ( <i>beiju</i> )	悲剧
Komödie ( <i>xiju</i> )	喜剧
Hörspiel ( <i>guangboju</i> )	广播剧
Fernsehfilm ( <i>dianshiju</i> )	电视剧
Theatergebäude ( <i>juyuan</i> )	剧院
Spielorte drinnen und draußen ( <i>juchang</i> )	剧场
Theatertruppe/-ensemble ( <i>jutuan</i> )	剧团

All diesen Begriffen kann man zunächst nicht ablesen, ob sie der genuin chinesischen Tradition entspringen, oder ob es sich dabei um chinesische Adaptionen von Theaterformen aus anderen Kulturen handelt.

Seit Ende des 19.Jahrhunderts *laufen zwei signifikant verschiedene Traditionen performativer Künste in China parallel*. Dem musste auch der Theaterbegriff Rechnung tragen, wobei das Schriftzeichen *xi* dabei den Grundstock bildet. Zunächst handelte es sich bei diesem Begriff um

<sup>395</sup> vgl.: *Cihai* a.a.O. S.190

<sup>396</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.15

<sup>397</sup> Vgl.: *Xin han de cidian* - Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch. Beijing 1988. S.446 . 新汉德的词典 - Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch. 北京1988年

einen Oberbegriff für alle performativen Künste in China wie z.B. das traditionelle Musiktheater (戏曲, xiqu) - zusammengesetzt aus den Zeichen (戏, xi) für Theaterspiel und (曲, qu) für Musik - wozu u.a. die lokalen Theaterformen wie z.B. die Peking-Oper gehören.

## 戏 xi      曲 qu

Zum anderen gehören auch alle traditionellen „Kleinkunstformen“ (曲艺, quyi) - zusammengesetzt aus den Zeichen 曲 qu für Musik und 艺 yi für Kunst - wie z.B. die verschiedenen Geschichtenerzählstile dazu.

## 曲 qu      艺 yi

Den Begriff xi, der grundlegend für den Begriff des chinesischen Theaters ist, soll an dieser Stelle nach Bernd Eberstein erläutert werden:

„In der alten Literatur wurde meist der Ausdruck xi gebraucht; er wird im alten *Shuowen* als ‘Soldat’, ‘Militär’ (bing) erklärt (*Shuowen jiezi*, Peking 1977, S.266), bedeutete aber auch ursprünglich einfach ‘spielen’, ‘Spielen und Scherzen mit Kindern’ oder auch ‘spotten’ (*Kangxi zidian*, maoji, zhong, S.3); diese Bedeutung hat sich bis heute in dem umgangssprachlichen Wort *youxi* ‘spielen, Vergnügen’ erhalten). Bereits frühzeitig wurde dieser Ausdruck für verschiedene Formen der darstellenden Unterhaltungskunst gebraucht. Eine Erklärung, die die semantische Verbindung zwischen ‘Militär’ und ‘Theater’ herstellt, wurde von einem Autor wie folgt versucht: ‘xi bedeutet zunächst Wettstreit (= Kampf) der Armeen, im erweiterten Sinne Wettkampf der Kräfte, im übertragenen Sinne heißt das Wettkampf der Klugheit und schließlich Wettkampf der Worte, also Dialog.’ (Li Yifei: ‘Zhongguo xiju yanbian shilue’, in *Shandong shengli juyuan diyi zhounian jinian niankan*, Jinan 1935, Abt.Lunwen, S.10) Seit der Han-Zeit (206 v.Chr.-220 n. Chr.) tauchte der Begriff *bai xi* (Hundert Darstellungen) für alle Arten der darstellenden Kunst, einschließlich Akrobaten-Vorstellungen u.a. Varieté-Künste, auf (*Hou Hanshu*, j.5, Ausg. Zhonghua shuju, S.295).“<sup>398</sup>

Die Erklärung von Li Yifei von xi im Sinne von „Wettkampf der Worte, also Dialog“, scheint mir etwas kurzgefaßt. Eine andere Facette des Zusammenhangs von Militär und Theater könnte die der körperlichen Ertüchtigung und Disziplinierung in einem hierarchisch strukturierten Sozialsystem sein, ohne die eine gerade körperlich so artifizielle Theatertradition wie die Chinesische, es gar nicht auf ein solch hohes technisches Niveau gebracht haben könnte. Der Drill, der hinter der technischen Brillanz und Kunstfertigkeit der chinesischen Akrobaten, Schauspieler oder Hochleistungssportler steht, sollte nicht unberücksichtigt bleiben. Er verweist überdies, auf ein spezifisches Ausbildungs- und Erziehungskonzept. Eine andere Wurzel ist die Akrobatik, die letztlich nichts anderes ist, als spielerische Kampfbewegung, die auf reale Kampfkünste zurückgeht. Man könnte die Kategorienebenen für Theater für die Zeit *vor imperialistischen Vereinnahmungsversuchen* also weitestgehende *vor dem 19./20. Jahrhundert* folgendermaßen darstellen:

	<b>xiju/ xiqu</b> 戏剧 戏曲	
<b>xiqu</b> 戏曲 <i>Stile des traditionellen Musik-schauspiels</i> <i>Puppentheater</i> <i>usw.</i>		<b>quyi</b> 曲艺 <i>Geschichtenerzählstile</i> <i>Kleinkunstformen wie Far-cen,</i> <i>Clownerien</i> <i>usw.</i>

<sup>398</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.15

Seitdem ausländische Theaterkonzepte und -praktiken in China auf spezifische Weise rezipiert wurden, musste man den zur genuinen Tradition hinzugekommenen *ausländischen* zweiten Traditionsstrang mit einarbeiten. Deshalb wird der Begriff *xiju* nun auf *zwei kategorialen Ebenen* angewandt. Zum einen dient er nach wie vor als Überbegriff für alle Formen von Theaterkünsten, zum anderen bezeichnet er die ausländischen Theaterformen bzw. die auf ihnen beruhenden und abgeleiteten chinesischen Derivate. Dieser Kategorienaufteilung wird der Umstand gerecht, dass es zwei Enzyklopädien für das Theater<sup>399</sup> gibt.

Eines, welches sich nur den *xiqu/ quyi*-Formen widmet und eines, welches sich den *xiju*-Formen widmet, wobei das Wort *xiju* angewandt wird in seiner Bedeutung auf der 2. kategorialen Ebene. Die Trennung in diese beiden Stränge, die zum einen genuin chinesische, also spezifisch nationale Theaterformen und zum anderen Theaterformen mit internationalem Charakter meinen, zieht sich durch sämtliche Lexika, die das Theater betreffen. Das Puppentheater (木偶戏, mu'ou xi), welches unumstritten zu den ältesten chinesischen Theaterformen zählt, wird im Lexikon für *Xiju* aufgelistet und damit vermutlich nicht als ausschließlich chinesische Theaterform angesehen, sondern in den internationalen Kulturvergleich gestellt.

Es ergibt sich *seit dem 20. Jahrhundert* folgendes Bild:

<b>xiju 戏剧</b>	
戏曲 xiqu/quyi 曲艺	xiju 戏剧
trad. Musikschauspiel ( <b>xiqu</b> ) 戏曲 Kunqu (Kun-Oper) 昆曲 Jingju (Peking-Oper) 京剧 Tanz- und Gesangstheater (gewuju) 歌舞剧	westl. Genre im Westen wie in China Sprechtheater (huaju) 话剧 Oper (geju) 歌剧 Pantomime (yaju) 哑剧 Ballett (baleiwu) 芭蕾舞 Musical (yinyueju) 音乐剧
Geschichtenerzählstile ( <b>quyi</b> ) 曲艺 Geschichten zur Trommel-Stile (Guqulei quzhong) 鼓曲类曲种 Geschichten zur Klapper-Stile (Kuaibanlei quzhong) 快板类曲种 Crosstalk (xiangsheng) 相声	internationale Genre Puppentheater (mu'ouxi) 木偶戏
chin. Theaterkategorien die einzelnen Theaterformen können nach begleitenden Musikinstrumenten, nach bestimmten Melodieformen, nach der typischen Anzahl der Darsteller und nach bestimmten darstellerischen Merkmale unterschieden werden	westl. Theaterkategorien Komödie (xiju) 喜剧 Tragödie (beiju) 悲剧 absurdes Theater (huangdanxi) 荒诞戏剧
	chin. Theaterkategorien Straßentheater (jietouxi) 街头戏
chin. Schauspielkategorien chang nian zuo da 唱念做打 (Singen, Sprechen, Gestik, Kampfkunst)	westl. Schauspielkategorien Brechts Verfremdungsmethode (jianli fangfa) 间离方法

Man kann nicht sagen, dass sich diese Zweigeteiltheit des Theaters ins Alltagsbewusstsein des gesamten chinesischen Volkes eingebrannt hätte. Wenn man in Peking von einem Taxifahrer gefragt wird, was man beruflich macht und man antwortet: „Theater“, dann wird er erstaunt

<sup>399</sup>Vgl.: *Zhongguo dabaike quan shu. Xiju.* a.a.O. Beijing, Shanghai 1989; *Zhongguo dabaike quanshu. Xiqu.* Beijing, Shanghai 1983 ”中国大百科全书.戏曲” 北京上海1983年 (Enzyklopädie Chinas. Traditionelles und Kleinkunst-theater.)

nachfragen: Ni hui chang xi ma? (你会唱戏吗?) Kannst du Theater singen? Und wenn man auf die Frage, was man heute abend vorhat sagt: „ins Theater sehen gehen.“ (去看戏, qu kan xi), dann wird er beipflichtend sagen: Qu ting xi ya? (去听戏呀) Gehst Theater hören, hm? Das ist ein Verweis auf das noch in hohem Maße vorhandene traditionelle Rezipientenverhalten, denn das fundamentale Element des traditionellen Theater war und ist die Musik. Schon die Worte für traditionelles Musiktheater *xiqu* und für die traditionellen Kleinkunstformen *quyi* geben einen klaren Hinweis auf den grundsätzlich musikalischen Aspekt dieses Theaters. Das Zeichen 曲 (*qu*) heißt nichts anderes als Musik<sup>400</sup>.

Das Zeichen *qu* wird in mehreren Bedeutungen übersetzt. Zum einen bezeichnet es die gleichnamige Art von liedhaften Gedichten mit unregelmäßig gereimten Versen, die in der Yuan-Dynastie sehr populär waren. Zum anderen bedeutet es Lied, Melodie, Weise und schließlich auch Musik.<sup>401</sup>

Eingeschlossen in den Bedeutungsumfang von *qu* sind die Aspekte von

- Melodie,
- Rhythmus
- Gesang
- die Musikalität von Sprache in Form von Lyrik.

Im Zeichen *qu* kommt der evidente Zusammenhang zwischen chinesischer Lyrik und Musik zum Ausdruck, der für sämtliche traditionelle Theaterformen grundlegend ist. In der Lyrik kann die Unterscheidung getroffen werden

„zwischen zwei poetischen ‘Welten’ (*jing*) - der des *shi*-Gedichts und der des *ci*-Liedes (...) Diesen sollte noch eine dritte hinzugefügt werden - die der *qu*-Arie. Wie bereits erwähnt, ist die ‘Welt’ des *shi* gekennzeichnet durch Tiefe und Weite, die des *ci* durch Subtilität und Feinheit. In beiden liegt großes Gewicht auf einem verborgenen Sinn, der sich nicht in Worte fassen läßt, so dass jede Silbe den Leser dreimal seufzen läßt und ihn zu endlosem Nachsinnen veranlaßt. Ganz anders die ‘Welt’ des *qu*: es ist ausgelassen, klar, direkt und offen.“<sup>402</sup>

Grundlegend ist ebenfalls, das die chinesischen Performancekünste historisch dominierende integrative Prinzip, alle Darstellungsmittel aufeinanderbezogen auszubilden, weshalb der Wagnersche Begriff des Gesamtkunstwerks<sup>403</sup> m.E. nicht zutreffend ist, obwohl chinesische Wissenschaftler diesen Ausdruck zur Beschreibung des integrativen Charakters insbesondere des Musikschauspiels als komparatistische Analogie verwenden.

---

<sup>400</sup> Obwohl das Zeichen *qu* auch Musik heißen kann, ist es dennoch der zentralen Kategorie für Musik, die in dem Zeichen *yue* 乐 ausgedrückt wird, untergeordnet. Dieses ist bei weitem umfassender in seiner Bedeutung und durchzieht nicht nur als eine performative Technik, sondern als performatives ebenso wie emotionales, philosophisches und ethisches Prinzip in grundlegender Weise die traditionelle Kunst Chinas. S.a. Kap. 3.3. dieser Arbeit

<sup>401</sup> Vgl.: *Xin han de cidian - Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch*. a.a.O. S.666

<sup>402</sup> Vgl.: Li, Zehou (1992) a.a.O. S.343

<sup>403</sup> Seit dem Zusammentreffen der chinesischen Kultur mit westlichen Theaterkonzepten versuchen chinesische Theaterhistoriker und -künstler oft, westliche Termini, wie z.B. Gesamtkunstwerk, Trauerspiel, Komödie, Happy End, Naturalismus etc. auf genuin chinesische Spezifiken von Darstellungskunst anzuwenden. Dadurch hat sich ein neues interkulturelles Kommunikationsproblem ergeben, da die westlichen Begriffe mit chinesischen Bedeutungen aufgeladen werden. Sie entsprechen formal dem westlichen Begriffgebäude, inhaltlich aber beziehen sie sich auf chinesische Termini bzw. auf die chinesische „Idee“ oder das chinesische Verständnis der westlichen Begriffe. Deshalb wird dieses Problem in dieser Arbeit an konkreten Beispielen immer wieder thematisiert werden.

„Das Aufkommen zahlreicher ‘Überlieferungen von Merkwürdigkeiten’ (*chuanqi*) ab Mitte der Ming-Zeit hob das Musikdrama auf eine neue, höhere Stufe. Wichtiger noch als seine literarische Bedeutung war allerdings die Tatsache, dass sich das Musikdrama mittlerweile als eine Art Gesamtkunstwerk etabliert hatte, das Sprache, Gesang, Theater, Musik und Tanz in sich vereinte, wodurch sich die besondere künstlerische Schönheit des traditionellen Musikdramas chinesischer Art herausbildete. In der *Kunqu*- und Pekingoper wurde diese Schönheit in ‘Gesang’ (*chang*), ‘Deklamation’ (*nian*), ‘Gestik, Mimik, Tanz’ (*zuo*) und ‘Akrobatik’ (*da*) zu einer ausgereiften und beispiellosen Vollkommenheit gebracht.“<sup>404</sup>

Dass man Theater *hören* statt Theater *sehen* ging mag auch damit zusammenhängen, dass das chinesische Publikum traditionell sehr mobil war beim Theaterbesuch. Da man die Geschichten in der Regel kannte, konzentrierte man sich auf die technische Finesse der darstellerischen Ausführung. Der Zuschauer stand es dabei frei zu wählen, welche Momente der Darstellung auf sein näheres Interesse stoßen, so dass er nebenbei auch den Theaterraum oder -platz verlassen konnte oder sich seinem Nachbarn für eine Unterhaltung zuwandte oder aber aß und trank. Das Einzige, was er immer *hören* konnte, war die Musik. Um auf die Bühne zu *sehen*, musste dort etwas Besonderes geschehen, um seine Aufmerksamkeit und seine Blicke dorthin zu lenken. Jo Riley<sup>405</sup> meint, dass es wegen dieser bestimmten Zuschauhaltung zu so vielen, einem westlichen Zuschauer geradezu endlos vorkommenden Wiederholungen von bereits dargestellten Sachverhalten und Details in bezug auf die Handlung kommt. Ein anderer Aspekt für diese Wiederholungen könnte aber auch die Nähe zu oral geprägten Kommunikationsstrukturen sein, in denen die Wiederholung der Einprägung und dem Gedächtnistraining dient. Ebenfalls in Zusammenhang damit steht die erzählerische Grundhaltung der *dramatis personae* bzw. die dominante epische Struktur dieses Theaters: „*The figures each narrate what they are doing as they do it (...) This technique is related to similar devices used by story tellers to slip in and out of the figures they narrate.*“<sup>406</sup>

### 3.3 乐 Zur Funktion der chinesischen Theatralität - Das Formproblem oder ein genialer Fall von angewandter Physik.

„Darum wird man sich nicht weiter wundern, daß die schöne zweckmäßige Folge der Töne in den musikalischen Tongeschlechtern von den Menschen gefunden wurde, wenn man sieht, dass sie dabei nichts anderes getan haben, als Gottes Werke nachzuahmen, um nur sozusagen das Schaustück des himmlischen Bewegungsbildes herunterzuspielen.“<sup>407</sup>

„VIII,8. (...) Die Lieder erheben den Menschen. Die Riten geben ihm Halt. Die Musik macht ihn vollkommen.“<sup>408</sup>

Die Musik spielte in der Durchsetzung von Moralforderungen in der chinesischen Kulturgeschichte eine wesentliche Rolle. Das chinesische Zeichen 乐 (*le*), welches als Freude

---

<sup>404</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.354

<sup>405</sup> Riley (1997) a.a.O. S.142

<sup>406</sup> ebd.

<sup>407</sup> Kepler, Johannes: „*Harmonices mundi*.“ (Weltharmonien) 1619. Zitiert nach: Behrendt, Joachim Ernst: *Nada Brahma - Die Welt ist Klang. Eine Soiree über das Hören*. CD 1/2. Frankfurt/M. (erschienen bei Zweitausendeins) CD 1. Teil 1. Kap. 3.

<sup>408</sup> Konfuzius in: Moritz (1982) a.a.O. S.80

übersetzt wird aber ursprünglich aus einem rituellen Zusammenhang kam und „Zeremoniell“ hieß und das Zeichen für Musik 乐 (yue) haben einen erkennbaren Zusammenhang. Es handelt sich um dieselben Zeichen. Ebenso besteht eine Verbindung zwischen Zeremonie, moralisch korrektem Verhalten und Musik. Dies ist ein Gesichtspunkt, der nicht nur Konfuzius stark beschäftigte. Für die chinesische Kultur ist die Einsicht in die musikalische Struktur der Welt und ihre Wirkungen grundlegend gewesen. Die chinesische Kulturgeschichte machte es möglich/nötig, in philosophischen, ästhetischen und politisch-praktischen Fragen eng an physikalische Strukturprinzipien geknüpft zu sein und ein solches *Strukturprinzip* ist - als ästhetisches/ ethisch-moralisches Prinzip - die *Musik*. Dabei ist nicht interessant, dass in der physikalischen Welt universell existierende Strukturprinzipien wie Schwingungen und Wellen, Resonanzen und Harmonien *existieren*. Dies ließe sich genauso wenig leugnen wie die Auswirkungen der Schwerkraft auf der Erde – egal, ob man sie in mathematischen Formeln ausdrücken kann oder als empirische Erfahrung wahrnimmt. Ob etwas von oben nach unten fällt ist kulturunabhängig. Wichtig ist aber, dass physikalische Phänomene kulturell und historisch spezifisch funktionalisiert werden können. Es ist kein Zufall, ob bestimmte Schwingungs- und Wellenmuster, Resonanzen, Dissonanzen und Harmonien ästhetisiert werden, indem man sie als *Musik* bezeichnet; noch ist es zufällig, welche *Art* von Schwingungen und Wellen favorisiert, verboten bzw. als gute oder schlechte Musik, konservative oder oppositionelle Musik wahrgenommen werden.

Der griechische Philosoph Pythagoras (570 v.u.Z.-497/6 V.u.Z.) lebte fast zeitgleich mit dem chinesischen Philosophen Konfuzius. (551 v.u.Z.-479, Kongzi, 孔子) Er sagte einst zu seinen Schülern, dass ein Fels nichts anderes sei, als zu Stein gewordene Musik. Was Pythagoras intuitiv erfasste, ist durch die Naturwissenschaften bestätigt worden. Alle Partikel im physischen Universum erhalten ihre Eigenschaften durch Frequenzen, Muster und Obertöne ihrer speziellen Schwingungen – durch ihren, ihnen eigenen Gesang. Dies trifft für alle Formen von Stahlung, starke und schwächere Naturkräfte und alle Informationen gleichermaßen zu. „*Bevor wir Musik machen, macht die Musik uns. Die Art und Weise wie Musik entsteht, ist auch die Art und Weise der Entstehung der Welt.*“<sup>409</sup> Man hat bei der Berechnung des Verhältnisses der Töne untereinander zwei Möglichkeiten. Entweder wird von den Zahlenverhältnissen in der Obertonfolge ausgegangen oder man legt die Saitenteilung der Quintenfolge zugrunde. Die erstere Stimmung der Töne nennt man „natürlich“, während die letztere des Quintsystems in der westlichen Tradition als „pythagoreische“ bezeichnet wird, weil sie von Pythagoras 582 v.u.Z. berechnet wurde. Allerdings kannten die Chinesen das Quintsystem bereits tausend Jahre vor der Zeitwende,

„wobei sie nicht wie Pythagoras von der Teilung der Saite, sondern von der Ableitung der elf Bambusstimmenpfeifen von einer „Mutter“-Pfeife als dem Normalton ausgingen. ... Im Verlauf der Jahrtausende vor und nach der Zeitwende versuchten die chinesischen Gelehrten immer wieder, durch neue Teilungen der Oktave die Stimmung zu verbessern und zu einer ‚Temperierung‘ der Intervalle zu kommen. ... Im fortgesetzten Suchen nach einem einfacheren und zuverlässigeren Tonsystem und nach der Beobachtung des Spiels der Instrumentalspieler, vor allem auf der Tsin (Qin, A.B.), kam schließlich der große Musiktheoretiker Tsai Ju im Jahre 1159 ... auf die Teilung der Oktave in zwölf gleiche Teile. ... So errechnete er über hundert Jahre vor

---

<sup>409</sup> Behrendt a.a.O. CD 2. Teil 2/ Kap.3. Frankfurt/M. (erschienen bei 2001)



Andreas Werckmeister (30.11.1645-26.10.1706, A.B.) in außerordentlicher Exaktheit die gleichschwebende Temperatur.“<sup>410</sup>

Johannes Kepler (1571-1630) studierte Theologie und ging als „Lehrer der Mathematik und Moral“ 1594 nach Graz. Sein Erstlingswerk „Mysterium cosmographicum“ (1596) (Weltgeheimnisse) beschäftigte sich mit der Suche eines Gesetzes über den Bau des Planetensystems. In seinem 1619 geschriebenen Werk „Harmonices mundi“, indem er das 3. Planetengesetz formulierte, nahm Kepler auf diese Fragestellung weiter Bezug.<sup>411</sup> Kepler bezog sich auf Vorstellungen der *Sphärenmusik* bei Pythagoras und Ptolemäus. Alle drei Forscher sahen exakte Beziehungen zwischen den Umlaufbahnen der Planeten und den Klangverhältnissen, die es auf einer gespannten Saite gibt, auf dem sogenannten Monochord. Die Idee der Sphärenmusik zieht sich durch die Geschichte der Bewußtwerdung der Menschheit. Sie war zunächst Mythos, dann Astralsymbolik und integrierender Bestandteil fast der gesamten Menschheitsdichtung und wurde schließlich die Voraussetzung der Astrologie und der beginnenden astronomischen Forschung aller alten Völker. Hans Kayser schrieb 1946 in seinem Hauptwerk „*Achroasis*“ (von Griechisch „Anhörung“ im Gegensatz zu „Aistisis“, der „Anschauung“), dass diese Idee erst mit Kepler jene Fundamentierung erhält, die sie

„des bloßen Glaubens enthebt und in das moderne wissenschaftliche Denken einordnet. In seinem Hauptwerk ‘Harmonices mundi’, ein Werk, welches Kepler als sein wichtigstes bezeichnet, (...) weist er mit einem umfangreichen, heute noch im Wesentlichen gültigen Material nach, dass zwischen den Geschwindigkeiten der Planeten untereinander eine große Anzahl musikalischer Harmonien bestehen. Sein berühmtes, in diesem Werk enthaltenes ‘Drittes Planetengesetz’ fand er mittels typischer harmonikaler Überlegungen, den sogenannten Oktavoperationen.“<sup>412</sup>

Grundlage für Konfuzius’s Erörterungen die Musik betreffend, war das „Buch der Lieder“ (诗经 bzw. 詩經 shijing), eine Liedersammlung aus der Zeit der Zhou-Dynastie, die ihm als Vorbild und als Kompendium der Moral galt. Es enthielt im ersten Teil Lieder, die sozialen Protest ausdrückten und im zweiten Teil höfische Lieder.<sup>413</sup> Das *Shijing* wurde im 1./2. Jahrhundert v.u.Z. mit vier anderen Schriften zu den „Fünf kanonischen Büchern“<sup>414</sup> (五經, wujing) des Konfuzianismus zusammengefaßt und bildete bis zur unterlegenen Begegnung mit dem Westen im 19. und 20. Jahrhundert die Grundlage der traditionellen Wissensvermittlung in China angefangen von der Dorfschule bis hin zu den Beamtenprüfungen der höchsten Ränge. Wissen, Bildung und Moral waren nahezu deckungsgleiche Begriffe. Die Silbe 經 *jing* in den o.g. kanonischen Büchern bedeutet „Leitfaden, grundlegende Regel“, ursprünglich ‘Kette eines Gewebes’. Hier entsteht die gedankliche Assoziation von Gewebe (als stoffliches Material) und Gesellschaft (als eine Art soziales ‘Gewebe’).“<sup>415</sup> Diese Assoziation von interdependenten Teilchen

---

<sup>410</sup> Pischner, Hans: *Musik in China*. Berlin 1955. S.19 f.

<sup>411</sup> Vgl.: *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. Bd. 11. Mannheim 1990. S.601 f. sowie: *Meyers Neues Lexikon*. Bd.7. Leipzig 1973 S.447f.

<sup>412</sup> Vgl.: Behrendt (CD 1) a.a.O.

<sup>413</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.148

<sup>414</sup> „Buch der Urkunden“ (書經, Shu-jing), „Buch der Wandlungen“ (義經, Yi-jing), „Aufzeichnungen über die Riten“ (禮記, Li-ji) und „Die Frühlings- und Herbstannalen“ (春秋, Chun-qiu).

<sup>415</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.148

in einem Gewebe hatte, wie bereits erwähnt, auch Konsequenzen für das naturwissenschaftliche Interesse der Chinesen, das sich für Magnetismus/ magnetische Felder, Resonanzphänomene und überhaupt in großem Maße für physikalische Probleme interessierte. Im chinesischen Schriftzeichen 理 *li* und seinen Bedeutungen und Wortverbindungen findet sich der evidente Zusammenhang zwischen der Einsicht in die physikalische Struktur/Ordnung, gesellschaftlicher Ordnung und dem reflektierenden Vernunftbegriff wieder. Das Zeichen *li* 理 hat folgende Bedeutungen:

- Faserung, Maserung, Textur, Gewebe;
- Recht, Vernunft, Wahrheit;
- Naturwissenschaft, insbesondere die Physik;
- verwalten, leiten, regeln;
- ordnen, zurechtmachen;
- an etw. Interesse zeigen, sich kümmern.

„li“ kommt u.a. in folgenden Wortverbindungen<sup>416</sup> vor:

Theorie	lilun	理论
Ideal/ Utopie	lixiang	理想
Vernunft, Verstand, Rationalität	lixing	理性
Grund, Ursache, Erklärung	liyou	理由
Verstand, Vernunft, Intellekt	lizhi	理智

Das deutsche Wort „Vernunft“ bedeutete zunächst „Erfassung, Wahrnehmung“ und wurde später auf das Geistige als „Erkenntniskraft, Einsicht“ übertragen. Ursprünglich leitet dieses im Althochdeutschen entstandene Wort sich ab von *nehmen/ vernehmen*, welches aus dem juristischen Bereich, nämlich der gerichtlichen Befragung, dem „Verhör“ entlehnt ist. Der deutsche Vernunftbegriff ist also eng mit einem bestimmten Wahrheitsbegriff verbunden. Dieser wiederum bildet mit dem Hören/ Wahrnehmen und zwar mit dem „vernehmlichen“ (hörbar, laut) einen engen Zusammenhang.<sup>417</sup> Das deutsche Wort für Vernunft verfügt in seinen Ursprüngen über eine grundlegend akustische Seite, die in den sozialen Kontext der juristischen Wahrheitsfindung eingebunden ist. Es ist interessant, dass im Zeitalter der Relativitätstheorie und der Quantenmechanik im Westen ebenfalls die Vorstellung vom „Gewebe“ bzw. von der Dominanz der *Relationen* einzelner Elemente in strukturierten Feldern/Geweben gegenüber vereinzelter, verabsolutierter Fakten autonom verstandener Elemente für sozio-kulturelle Phänomene Verbreitung gefunden hat. Bekannt ist die (dichte) Beschreibung von Kultur als an Öffentlichkeit gebundenes „Bedeutungen produzierendes Gewebe“ durch den Ethnologen Clifford Geertz, der diese Vorstellung von Max Weber übernahm.<sup>418</sup> Geertz beschreibt auch,

<sup>416</sup> vgl.: *Xin han de cidian*, (1988) a.a.O. S.500

<sup>417</sup> *Duden* Bd.7 (1989) a.a.O. S.482f. und S.783

<sup>418</sup> Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: ders. (1983) a.a.O. S.9

worin für die Kulturwissenschaften das Problem besteht, mehr produktiven Gebrauch von naturwissenschaftlichen Methoden zu machen:

„Es gibt keinen Grund, warum die begriffliche Struktur einer kulturellen Interpretation nicht ebenso formulierbar und damit ebenso sehr expliziten Bewertungskriterien unterliegen sollte wie z.B. die einer biologischen Beobachtung oder eines physikalischen Experiments - keinen Grund außer vielleicht dem, dass uns die Begriffe, in denen derartige Formulierungen vorgenommen werden können, völlig oder doch fast völlig fehlen. Wir müssen uns auf Andeutungen beschränken, weil wir nicht fähig sind, Theorien aufzustellen.“<sup>419</sup>

Ebenfalls von Belang für meine folgenden Erörterungen sind Überlegungen Pierre Bourdieus' zur *Physik* als Grundlage einer allgemeinen *Wissenschaftstheorie*:

„Nur wer einer simplifizierenden Vorstellung von der Epistemologie der Naturwissenschaften und von dem Verhältnis, indem sie zur Epistemologie der Geistes- und Sozialwissenschaften stehen, nachhängt, könnte erstaunt sein, dass eine Reflexion über die physikalische Theorie die Theorie der Wissenschaftstheorie liefert, die am ehesten geeignet ist, die augenscheinlichen Schwierigkeiten zu beheben, auf die die Applikation des strukturellen Verfahrens in den Geistes- und Sozialwissenschaften stößt. Man kann sich durchaus zur Einheit der *Metawissenschaft*, d.h. zur *Einheit der Wissenschaftstheorie* bekennen, ohne damit einer Art Positivismus, der die Wahrheit einer Theorie an der Übereinstimmung mit Sinnesdaten glaubt messen zu können, oder einem Physikalismus verfallen zu müssen, der eine jede Behauptung auf dieselbe Weise verifizieren möchte wie die Protokollsätze der Physik. *Vereinzelte, hypothetisch konstruierte Begriffe bilden* daher, statt konkret und empirisch unmittelbar greifbare Daten zu reproduzieren, die sich in isolierter Form in einem objektiven Korrelat verifizieren ließen, *nur in ihren wechselseitigen Relationen symbolisch ihren Gegenstand ab*.“<sup>420</sup> (Hervorhebung A.B.)

### 3.3.1 Signifikante Form - Die musikalische Ästhetik der chinesischen Kunst

---

„Nachdem der Meister (Konfuzius, A.B.) im Staate Qi die Musik des alten Kaisers Shun gehört hatte, vergaß er für drei Monate den Geschmack des Fleisches. Er sprach: 'Ich habe nicht geahnt, dass Musik eine solche Wirkung haben kann.'“<sup>421</sup>

Außerordentlich typisch für alle performativen Tätigkeiten innerhalb der chinesischen Kulturgeschichte ist die auffällige Besorgtheit über die Form, das Formale und die Förmlichkeit. Das betrifft die Vielzahl stereotyp erscheinender Formprinzipien innerhalb aller traditionellen Performancetypen, angefangen von der Akrobatik, über die Geschichtenerzählstile, die traditionellen lokalen Musiktheaterstile bis hin - und ich versuchte das am Beispiel des Vorgangs „Weinen“ zu zeigen - zum chinesischen Sprechtheater, welches über diese Spezifik des Formalen transformiert wird in eine den Traditionen höchst verpflichtete Theaterform, die sich den zugrundeliegenden Strukturprinzipien des westlichen Implantats gegenüber m.E. in hohem Maße resistent zeigt, obwohl das Zusammentreffen dieser beiden Strukturprinzipien nicht konfliktfrei geschieht und daher ein unerschöpfliches Reservoir an Diskussionsstoff bietet. Geht man davon aus, dass in der Welt nichts ohne zwingende Logik geschieht, auch wenn uns diese oft nicht einsehbar oder nachvollziehbar ist, dann muss man sich fragen, welcher Art die Funktion des Formalen in bezug auf das Problem des Inhaltlichen in der chinesischen

---

<sup>419</sup> ebd. S.35

<sup>420</sup> Bourdieu (1997) a.a.O. S.16f.

<sup>421</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.70 „Die Musik des Kaisers Shun, des legendären Nachfolgers des Sagen-Kaisers Yao, war die 'Shao-Musik'. Sie galt als in sittlicher und ästhetischer Hinsicht besonders vollkommen.“ ebd. S.153

Kulturtradition ist. Wie gestaltet sich das Verhältnis von Inhalt und Form im chinesischen Kontext? Wenn man sowohl das chinesische Theater in seiner ganzen Bandbreite von Stilen und Unterformen als auch die performativen Techniken von Alltagskommunikation in China beobachtet und wenn man sich darüberhinaus mit chinesischen Kollegen oder Bekannten über das Problem des Formalen unterhält, dann wird man feststellen, dass bestimmte Formen bereits eine Vielzahl von Inhalten transportieren, ohne dass diese extra erwähnt würden. Man bekommt eine vage Vorstellung davon, was einem alles an inhaltlichen Aspekten sowohl des Theaters wie auch der alltäglichen Umgangsformen entgeht, wenn man nicht begreift, dass die in der Regel sorgfältig gewählte Form bereits die Botschaft enthielt. Ich möchte auf, in diesem Zusammenhang, interessante Ausführungen eines der bekanntesten chinesischen Ästhetikforscher, Li Zehou, zum Formproblem in der chinesischen Kulturgeschichte eingehen.

Er führt den Begriff der 'signifikanten Form' ein. Zunächst beschreibt er, wie im chinesischen Altertum vor ca. 5000-6000 Jahren aus Tierbildnissen abstrakte Symbole entstanden.

„Von der (mimetischen) Abbildung zum (abstrahierten) Ausdruck und von der naturgetreuen Darstellung zum Symbol vollzieht sich der *Prozeß der Ablagerung von Inhalt und Form*, und dies ist der urchimliche Prozeß, bei dem sich das Schöne als 'signifikante Form' herausbildet. Das heißt, die abstrakten geometrischen Muster, die später als 'schönes Äußeres' und 'Verzierung' ohne konkreten Inhalt und Sinn erschienen, hatten in ihrer Entstehungszeit einen überaus wichtigen Inhalt, nämlich die totemistische Bedeutung primitiver magischer Rituale. Diese scheinbar 'rein' formalen geometrischen Linien *lösten aufgrund ihrer Symmetrie nicht bloß ein Gefühl der Freude aus*, vielmehr enthielten sie auch komplexe Ideen und Vorstellungen. (...) *In den abstrakten Formen finden sich Inhalte und in der sinnlichen Wahrnehmung Ideen*. Genau hierin besteht (...) der *Berührungspunkt von Schönheit des Objekts und ästhetischem Empfinden des Subjekts*. Dieser *Berührungspunkt* ist nichts anderes als *Ablagerung: Inhalt lagert sich in der Form, Vorstellungen und Ideen in der Wahrnehmung ab*.“<sup>422</sup> (Hervorhebung A.B.)

Was Li Zehou hier m.E. versucht, ist das für das chinesische Denken so wesentliche Modell der Einheit oder Ganzheit bzw. der *Harmonie* auf die Inhalt-Form-Problematik anzuwenden, indem die Form im Inhalt und der Inhalt in der Form aufgeht, zumindest aber in eine harmonieversprechende Balance gebracht werden muss. Die „Ablagerung“ von Inhalt in der Form scheint mir als eine Verhältnisgleichung und nicht mechanistisch gemeint zu sein. In noch umfassenderer Weise versteht Li *'Ablagerung' als kulturspezifische Gestaltwerdung von gesellschaftlichem und geschichtlichem Inhalt, welche er als 'kulturell-psychische Struktur' (wenhua-xinli jiegou)* bezeichnet (...) Diese *kulturell-psychische Struktur* ist das, was sich durch die Geschichte hindurch jeweils kulturspezifisch in psychischen Gegebenheiten, d.h. *menschlichen Verhaltensmustern, Denkweisen, gefühlsmäßiger Einstellung und auch Kunst*, abgelagert hat. In der chinesischen kulturell-psychischen Struktur ortet Li - gleichsam als Koordinaten - drei Grundelemente, auf die sich nicht nur allgemeine kulturelle Phänomene, sondern auch 'Ästhetisches' beziehen lassen:

- den Konfuzianismus,
- den Daoismus Zhuang Zis mit seinen Übergängen zum Chan- (Zen)-Buddhismus und

---

<sup>422</sup> Li, Zehou (1992) S.46f.

- als drittes die mit dem Namen Qu Yuan (屈原) verbundene Dichtung der *Elegien von Chu*.<sup>423</sup> (Hervorhebungen und Strukturierung A.B.)

Dementsprechend unterscheidet Li drei Richtungen des Schönen:<sup>424</sup>

das konfuzianische Schöne (Humanisierung und Harmonisierung der inneren Natur des Menschen)

das Schöne bei Zhuangzi (freie, spontane Natürlichkeit des Menschen)

das Schöne bei Qu Yuan (屈原) (moralische Integrität)<sup>425</sup>

Diese drei Schönheitsvorstellungen bleiben aufeinander bezogen, werden also von Li integrativ gedacht. Dabei könnte man sagen, dass konfuzianische und daoistische Schönheit zwei „Extreme“ darstellen, während Qu Yuan (屈原) als Dichter zum tragischen Symbol für die ethisch-moralisch begründete, nicht lebbare Vereinbarkeit dieser beiden Seinsweisen steht (einerseits Weltzugewandtheit und Sinn für politische Machtausübung und andererseits Weltflucht und demonstrative Verweigerung sowohl der Machtausübung als auch der Machtunterwerfung.) Dabei muss man bedenken, dass es insbesondere die soziale Schicht des chinesischen Beamtengelehrten oder Literati war, die mit dem Problem Qu Yuans<sup>426</sup> (屈原, 332-295 v.u.Z.) in besonderer Weise konfrontiert war, obwohl es sich dabei durchaus auch für andere soziale Schichten um den Konflikt zwischen gesellschaftlicher Pflicht/ ethisch-moralischer Selbstverpflichtung/ Loyalität und individueller Neigung gehandelt haben kann.

Li Zehou hält vier inhaltlich-formale Merkmale für die Geschichte der chinesischen Ästhetik für grundlegend:

1. die zentrale Bedeutung der Musik.
2. die Kunst der Linie, „als *gleichsam sichtbar gewordene Form der Musik*, ihrer melodischen Bögen und Rhythmen“, die ihre „vollkommenste künstlerische Verwirklichung in der chinesischen *Kalligraphie*“ findet.
3. die Verschmelzung von Vernunft (理, *li*) und Gefühl (情, *qing*).
4. die Einheit von Natur und Mensch (天和人一, *tian ren he yi*).<sup>427</sup> (chin.Zeichen AB.)

Alle vier Punkte lassen sich zurückführen auf das elementare Verhältnis und die historisch, kulturell und sozio-ökonomisch spezifische Verhältnisbestimmung des Menschen zur musikalischen/physikalischen Grundstruktur seiner eigenen Existenz und der ihn umgebenden Welt. Vielleicht sollte man sich gerade in den Geisteswissenschaften zur Erklärung bestimmter kultureller Phänomene öfter als allgemein üblich der Grundlagenkenntnisse und Modelle der Naturwissenschaften versichern.

---

<sup>423</sup> Pohl, Karl-Heinz: „Einführung.“ In: Li, Zehou (1992) a.a.O. S.13f.

<sup>424</sup> Li Zehou entwickelt diese Gedanken u.a. durch den Rückgriff auf Termini, die Karl Marx in seinen „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ verwendet wie ‘Vermenschlichung der Natur’ oder ‘Natürlichkeit des Menschen’. Auf diese spezifische Marx-Rezeption, die einen weiten Horizont an Problemstellungen von Interkulturalität aufwirft, soll an dieser Stelle hingewiesen aber nicht weiter ausgeführt werden.

<sup>425</sup> ebd. S.14

<sup>426</sup> Auf den Dichter Qu Yuan komme ich im folgenden Kapitel noch zu sprechen.

<sup>427</sup> Pohl (1992) a.a.O. S.14f.

### 3.3.2 Klänge und Töne. Die Physik des Schönen - Energie (qi). 气

---

„Eine Schwingung entsteht, wenn einem *schwingungsfähigen* System (Schwinger) Energie zugeführt wird. Zwischen gekoppelten Energiespeichern wird diese Energie ausgetauscht. Eine Welle entsteht, wenn sich der Schwingungsvorgang im Raum infolge *Kopplung* schwingungsfähiger Objekte (Teilchen, Felder) ausbreitet. Zwischen gekoppelten Schwingern wird Energie übertragen.“<sup>428</sup>

Was ist Musik physikalisch betrachtet? Schwingungen und Wellen. Was ist der Mensch, der menschliche Körper physikalisch betrachtet? Ein schwingungs- und wellenproduzierendes und rezipierendes Resonanzsystem - das erste Musikinstrument des Menschen. Die Musik ist den menschlichen Sinnesorganen und dem menschlichen Körper sinnlich zugänglich gemachtes mathematisches und physikalisches Grundprinzip und Grundstruktur der materiell-energetischen Existenz alles Seienden. Dass Einstein nachts in seiner Küche (wegen der guten Akustik/Resonanz) Geige spielte, hatte durchaus eine erkenntnistheoretische Funktion. Er konnte sich gleichsam die Grundlagen seiner Relativitätstheorie, die Formel  $E=mc^2$  in Musik übersetzen/transformieren. Es sind die Relativitätstheorie und die Quantenmechanik, die es dem fortschrittsgläubigen Europäer wieder möglich machten, über Grundprinzipien chinesischen Denkens in bezug auf Natur und Gesellschaft noch einmal neu nachzudenken. Das meint insbesondere zentrale Kategorien wie *Dao* (道), *Yin* (阴) und *Yang* (阳), die Harmonie- sowie die *Qi*-Vorstellung (气)<sup>429</sup>. Der dänische Physiker Nils Bohr stellte 1937 bei einer Reise nach China eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der chinesischen *Qi*-Vorstellung und der sogenannten Unschärferelation<sup>430</sup> fest. Für ihn war *Qi* das Äquivalent des modernen Quantenfeldes. Aus Begeisterung für diesen Zusammenhang nahm er das chinesische Symbol des Yin und Yang, von dem Stephen Hawking sagt, es weise Parallelen zu dem kosmischen Gleichgewicht aus, von dem in der modernen Physik ausgegangen wird, in sein dänisches Familienwappen auf. Auf die Ähnlichkeiten zwischen dem chinesischen *Qi* mit den Feldvorstellungen der modernen theoretischen Physik hat auch Friedjof Cupra hingewiesen. Demnach sei die Feldidee in der chinesischen Philosophie nicht nur in der Vorstellung vom Leeren und Formlosen, sondern auch im *Qi*-Begriff enthalten.<sup>431</sup> Für Schauspieler des traditionellen chinesischen Theaters ist die *Qi*-Vorstellung elementar bezogen auf den Grad der Präsenz und die Energie während der Aufführung. Für ihn bedeutet *Qi*:

„The Chinese performers say, *he must faqi (radiate presence)*. *Qi* is what makes a performer a good performer - without it, the performance is considered worthless, a waste of effort. The worst criticism a *jingju* performer can receive is that he is *meiyou qi* (has no presence). Literally, the word *qi* means ‘air’, ‘spirit’, ‘energy’ or ‘breath’. In performance terms it can mean, quite simply,

---

<sup>428</sup> *Wissenspeicher Physik*. Berlin 1975. S.72

<sup>429</sup> Behrendt (CD 2) 2. Teil, Kap.3 a.a.O.

<sup>430</sup> Zum Begriff der Unschärferelation vgl.: Hawking, Stephen: *Die illustrierte kurze Geschichte der Zeit*. Reinbek b. Hamburg 1997. S.58-81

<sup>431</sup> Hawking (1997) a.a.O. S.61, Behrendt (CD 1) a.a.O.

‘breath control’. In singing and moving, the performer must ensure he has the right quantity of breath at all times.(...) *qi* means much more than mere breath control. *A performer who has qi is considered to be ‘in-spined’, moved by a special kind of energy or filled with presence.* During training, the master will often point to *the student’s abdomen* and demand that the student draw up his *qi*. *This is the heart or residence of qi, the undefined and indefinable centre of the human body from which presence (force) flows.*(...) The importance of holding in *qi* in order to radiate presence is so vital to the performer, that Zhang Chunhua, as many *jingju* performers, criticises classical ballett. In his view, the ballet dancer does nothing but throw *qi* away - hands, feet and even the position of the head, are fully extended - worse, they ‘droop’, they throw the *qi* (life) away from the body.“<sup>432</sup>

Richard Schechner, der sich dem Phänomen der Intensität von Theateraufführungen auf theateranthropologische Weise auch in bezug auf die Zuschauer näherte, geht ebenfalls auf einen bestimmten Begriff der Energie, die entstehen muss, um eine Aufführung gelingen zu lassen, ein. Er führt aus, dass Mihaly Csikszentmihalyi dieses Phänomen *flow* (Fluß)<sup>433</sup> genannt hat, was einem Aspekt des chinesischen *Dao*, wie weiter unten erörtert wird, sehr nahe kommt. Nach Schechner versammeln Aufführungen ihre Energien

„beinahe so, also ob Zeit und Rhythmus faßbare Größen seien. Zeit und Rhythmus können benutzt werden wie Text, Requisiten, Kostüme, Körper der Darsteller und die Zuschauer. Eine große Aufführung modelliert die Intervalle von Ton und Stille, die zu- und abnehmende Dichte von Vorgängen in der Zeit, im Raum sowie emotional und von der Bewegung her. Diese Elemente zusammen werden in ein kompliziertes, *allerdings offenbar unvermeidliches* und als einfach erfahrbare Muster verwoben.“<sup>434</sup> (Hervorhebung, A.B.)

George Lennard beschreibt in seinem Buch „Der Rhythmus des Kosmos“, dass das aus den Schwingungsraten aller Strahlungsnergien (Radiowellen, Wärme, Licht usw.) resultierende resultierende elektromagnetische Spektrum mehr als siebzig Oktaven umfaßt. Wie in der Musik haben alle Töne in diesem Spektrum ihre eigenen harmonischen Obertöne. Viele Entdeckungen der Naturwissenschaften haben die musikalische Grundstruktur der Welt bestätigt. Zum Beispiel zerfällt die Periodentafel der Elemente, auf der alle chemischen Elemente in der Reihenfolge ihres Atomgewichtes angeführt sind, in sieben Oktaven. Für ihn bestätigt sich damit die musikalische innere Ordnung der Natur, die nun mittels streng wissenschaftlicher Methoden nachgewiesen werden könnte. Deshalb ist für ihn die Tiefenstruktur der Musik, die ihm auch im ästhetischen Sinne als *schön* erscheint, identisch mit der aller Dinge.<sup>435</sup>

Von der makrokosmischen Struktur bis hin zur Vielzahl der immer neu entdeckten Elementarteilchen sind die Ordnungsstrukturen physikalisch von Schwingungsmustern bestimmt, deren ästhetisch-sinnliches Äquivalent sich eben in der musikalischen Struktur von Melodie und Rhythmus ausdrücken und bildlich in Linien übersetzen lassen. Was ist die graphische Aufzeichnung von Hirnströmen bei EEG- oder EKG-Untersuchungen anderes als die in moderne Kalligraphie übersetzte Grunderkenntnis, dass Schwingungen und Frequenzen sich in Bilder übersetzen, sich visualisieren lassen, während sie physikalisch in mathematischen Formeln beschrieben werden können? Fast folgerichtig ist daher die Idee eines Arztes der Neurolo-

---

<sup>432</sup> Riley (1997) a.a.O. S.206 ff.

<sup>433</sup> Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen.* Stuttgart 1985. S.54 ff. zitiert nach Schechner (1990) a.a.O. S.19

<sup>434</sup> Schechner (1990) ebd.

<sup>435</sup> Zitiert nach Behrendt (CD 1) a.a.O.

gischen Klinik in Bad Saarow, an Migräne erkrankte Patienten mit ihren eigenen, jenseits der Migräneanfälle gesunden Hirnströmen zu behandeln, indem er die körpereigenen Schwingungen und Frequenzen, die das Gehirn des Patienten produziert, in Klänge umwandelte und durch ein Klavier in die körpereigene Musik des Patienten umsetzen ließ. Mit dieser Musik, die nicht anderes war als die akustische Umsetzung der gesunden Hirnströme der Patienten, therapierte er die Patienten, deren Krankheit darin besteht, dass ihr Gehirn anfallartig kranke Schwingungs-muster, sprich Gehirnströme produzierte. Das Gehirn wurde mittels der körpereigenen Musik daran erinnert, wie es sich im gesunden Zustand, im Zustand der Harmonie, der Balance zu bewegen hat, statt Disharmonien zu produzieren, die Schmerzen verursachen. Krankheit verweist auf die Störung von Balanceverhältnissen. *Gesundheit* heißt EinKLANG mit den Balancen des Leibes, den Schwingungsverhältnissen und Frequenzen, die körpereigen, LEIBeigen produziert werden. Im *Daodejing* heißt es bei Laozi:

„wer der vielstimmigkeit einklang kennt  
 kennt das ewige  
 wer das ewige kennt  
 findet die helle  
 unheil aber droht dem, der leben fördern will mit gewalt  
 nicht gewaltig, gewalttätig nenn ich den geist  
 der zwingen will die kräfte des lebens.“<sup>436</sup>

Ein etymologischer Zusammenhang zwischen Ton, im weiteren Sinne Sound, ist im europäischen Kontext nachweisbar.

„*Sound* hängt mit dem deutschen Wort *Ton* zusammen, wie sofort ersichtlich wird, wenn man die französische Form dieses Wortes betrachtet. *Sont*, das auf dem Wege über die, in vielen Sprachen geläufige Vertauschung von t und s auf das lateinische *Tonus* zurückgeht, aus dem auch das deutsche Wort *Ton* entstanden ist. *Sound* ist eine Anglisierung von *Sont*. (...) *Sound* ist im Deutschen in dem Wort *gesund* erhalten geblieben. Was, wenn man der Sprache nachlauscht, letztlich bedeutet, der ist gesund, der im Sound ist. (...) Ein weiteres deutsches Wort, das mit der Wurzel *Sound* verwandt ist, nur stärker nasaliert, ist das Wort *singen*, wie deutlich wird, wenn man das Perfektum bildet: *gesungen*. Singen also ist *gesund*.“<sup>437</sup>

Es lohnt sich an dieser Stelle, der Etymologie und Bedeutungsvielfalt der für das naturphilosophische und ästhetische chinesische Denken so grundlegenden Kategorie des *Dao* nachzuspüren, der Silbe, die in *Daoismus* vorkommt, aber auch im Konfuzianismus eine zentrale Kategorie bleibt.

„*Dau* (*dao*, A.B.) kann sowohl als Hauptwort wie auch als Zeitwort gebraucht werden. (...) So kann ‘*Dau*’ sowohl ‘*Weg*’ wie auch einen ‘*Weg entlanggehen* (oder *führen*) bedeuten. Als Verbum kann ‘*Dau*’ ‘*leiten*’, ‘*lenken*’, ‘*regieren*’, (einen Fluß) ‘*regulieren*, als Hauptwort ‘*Methode*’, ‘*Art*’ (Weise), ‘*Fähigkeit*’, ‘*Prinzip*’ bedeuten. Ferner steht *Dau* im Daudedsching (*Daodejing*, A.B.) und anderen alten Werken oft im Sinn von ‘*sprechen*’, ‘*sagen*’, ‘*nennen*’, und diese Bedeutung hat sich durch die Jahrtausende (vor allem in der Novelle) bis heute erhalten. In dem kanonischen ‘*Buch der Wandlungen*’, in welchem *kosmogonische Betrachtungen, verquickt mit mantischen Formeln und Zaubersprüchen*, enthalten sind, finden wir den Satz: ‘*Ein Yin, ein Yang, das nennt man Dau.*’ (...) *Dau* erscheint hier als die Synthese der beiden. (...) Yin und Yang, die wir im ersten Zitat bereits als in ihrer Dualität synonymisch mit *Dau*, im *Dau* schlummernd, in ihm

<sup>436</sup> Schwarz, Ernst (Hg.): *Laudse. Daudedsching*. (Laozi - Daodejing) Leipzig 1985. Kap.55. S.84

<sup>437</sup> Behrendt a.a.O. Teil 1 Kap. 4



immanent erkannt haben, vereinigen sich nun, um die Grundlage alles Geschehens - gleichsam als Urvater und Urmutter - zu bilden. In ihrer noch ungetrennten Zweisamkeit sind sie sozusagen bisexuell (...) Dau hat aber noch (...) eine andere wichtige Bedeutung. In alten Zeiten war Dau der Name eines Opfers, das von den Kommentatoren dem Dsu-Opfer (Dsu: Ahnen) gleichgesetzt wurde. Im 'Buch der Riten' erscheint es als ein Opfer für den Gott der Wege und Straßen. Vor der Ausfahrt wurde vor der Stadt (oder dem Lager) ein Erdhügel aufgeworfen und eine Strohuppe daraufgestellt, über die der Wagen hinwegrollen musste. Ein Opfer gleichen Namens aber stand auch im Zusammenhang mit der kultischen Verehrung für die verstorbenen Eltern. (...) Die Einstellung den Geistern der Toten gegenüber war allgemein eine ambivalente; sie wurden geehrt und gefürchtet; man suchte ihre Hilfe, zugleich schützte man sich gegen sie (...) Da aber andererseits die zauberischen Mächte, welche dem Primitiven als Spender der wichtigsten Nahrungsmittel (Tiere und Pflanzen) erschienen, mit dem Stamm als Totem 'verwandtschaftlich' verbunden waren, verschmolzen die Geister der Vorfahren mit den Totemgeistern, die ja auch als Stammesahnen galten. So kam es zu einer gewissen Identifizierung der totemistischen Fruchtbarkeitsdämonen mit den Ahnengeistern, welche in den Hochreligionen - und auch in China - zu einer zeremoniösen Ahnenverehrung führte.

Das Dau- oder Dsu-Opfer scheint eine solche *Verquickung von Fruchtbarkeitszauber und Ahnenkult* zur Grundlage gehabt zu haben. (...) Das Schriftzeichen Dau besteht aus dem Zeichen für Kopf und einem sogenannten Radikal oder Determinativum, welches 'gehen' bedeutet. (...) Kopf steht pars pro toto für Mensch, und dieser Mensch 'geht auf einem Weg' (das Zeichen für 'gehen' deutet einen Weg an) in einer bestimmten Richtung (...) Es wäre jedoch ebensogut möglich, dass der Akzent (...) auf 'Kopf' (lag) und dass erst nach einem entsprechenden Bedeutungswandel das Radikal 'gehen' hinzugefügt wurde. In der alten Literatur *erscheint das Schriftzeichen Kopf auch in der Bedeutung (mimetisch) 'ausdrücken', (seinen Gefühlen) 'Ausdruck geben'*. (...) In den ältesten schriftlichen Aufzeichnungen Chinas - den in Tierknochen eingeritzten sogenannten 'Orakelschriften' (15. bis 12. Jahrhundert v.u.Z.) - erscheint das Schriftzeichen 'Kopf' als reines Ideogramm, und zwar als Tierkopf oder, besser gesagt als Tiermaske. (...) *Vermutlich lag die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Dau im Begriffsbereich 'sprechen', 'reden', 'sagen', 'nennen',* woraus sich (...) die Bezeichnungen einer oder mehrerer kultischer Handlungen (Opfer mit ihrem gesprochenen Ritual) ergab. (...) dass das Dau vermutlich aus dem Begriffsbereich des *'magischen Worts'* entsprang (...)<sup>438</sup>

Das Dao war vermutlich ursprünglich gemeint als Klang, als Sound, als magische Beschwörungsformel, die auch über die Vibrationen/Schwingungen/Frequenzen, die sie verursachte, wirken konnte. Joachim Ernst Behrendt versuchte, die Ur-Musik auf Ur-Klänge, sogenannte Mantras, zurückzuführen, die im ganzen Körper zum Schwingen gebracht werden können. Das Symbol eines solchen Klangs sei das Mantra OM, das tibetische Mönche innerhalb meditativer Praktiken lernen, mehrstimmig zu singen. Ein einzelner Mönch singt mehrstimmig. Solche Mantras entfalten ihre Wirkung, indem sie durch alle Resonanzbereiche des Körpers geführt werden. Durch welche Resonanzbereiche des Körpers sie geführt werden können, ist kulturspezifisch verschieden. Die tibetischen Mönche bringen ihren ganzen Körper zum Schwingen, indem sie den Klang des OM aus dem *Kopf* durch den *Brustraum* bis tief in den *Bauch* hinunterführen und dadurch auch Kopf und Gliedmaßen zu vibrieren beginnen. Im Hebräischen und im Christentum hat sich aus dem Mantra OM das Mantra *AMEN* entwickelt. Auch das *Halleluja* und das *Kyrie eleison* sind christliche Mantra. Jedoch bringt das *Amen* als Mantra gesprochen, den Körper nicht so tiefgreifend zum Schwingen wie OM.

" Mantras bestehen aus Schwingungen. Unsere Nerven, Ganglien und Zellen bestehen ebenfalls aus Schwingungen, was notwendigerweise bedeutet, wir reagieren auf Schwingungen. Und zwar, wie man heute weiß, auf die allerfeinsten und allerschwächsten, sogar auf solche, die nicht mehr meßbar sind. (...) Wir müssen nicht denken, dass Mantras etwas Exotisches, Asiatisches, ungenau Mystisches sind. *Mantras* gibt es auch in der christlichen Welt, nur haben

<sup>438</sup> Schwarz, Ernst: *Einführung*. In: ders. (Hg.) *Laudse. Daudedsching*. (Laozi - Daodejing) Leipzig 1985. S.7ff.

wir vergessen, dass es Mantras sind. ... Das Wort *Amen* aber, wie man es auch aussprechen mag, bringt in erster Linie *Kopf-, Kehl- und Brustraum* zum Mitschwingen. Jenen Bereich des Körpers also, in dem der abendländische Mensch vorwiegend lebt und denkt.“<sup>439</sup>

### 3.3.3 Musik und Herrschaft. EINKlang und HÖRigkeit. Konfuzius' Musikverständnis

---

„Konfuzius sprach: ‘Wer seine Pflichten gegenüber den Menschen nicht kennt, wie kann der die Riten und Umgangsformen einhalten? Wer seine Pflichten gegenüber den Menschen nicht kennt, wie kann der die Musik verstehen?’“<sup>440</sup>

Vom 6./5. Jahrhundert v.u.Z. an, als in China eine zunehmende sozio-politische und ökonomische Differenzierung zu wirken begann<sup>441</sup>, die einherging mit der Unterwanderung etablierter Macht- und Gegenmachtverhältnisse in der Lebenspraxis und im Bewußtsein der Gesellschaft, wurde die Musik - als Instrument von Macht im Zusammenhang mit der Befolgung der Riten - zum Streitpunkt zwischen Daoisten und dem sich etablierenden Konfuzianismus. Laozi reflektiert die gesellschaftliche Situation folgendermaßen:

„17./ zuerst wußten die niedrigen kaum von den herrschern/ später drängten sie sich um sie und rühmten sie/ sie zu fürchten lernten sie später/ dann zu verachten/ (...) 18./ verloren ging das große Dau/ güte und rechtschaffenheit entstand/ hervortrat die klugheit -/ die große heuchelei entstand/ zerissen war die sippe - / der familiensinn entstand/ in wirrnissen zerfiel der staat - /der treue minister entstand.“<sup>442</sup>

An die Stelle der durch Blutsbande verbundenen Sippen einer naturwüchsig erscheinenden Ordnung trat eine neue, durch rationalisierte, entfremdende Machtverhältnisse gekennzeichnete Ordnung, die die Musik eng an neue, auf soziale Hierarchien abzielende Umgangsformen/ Riten band. Die „Familie“ und der „treue Minister“/Beamte bildeten wesentliche Stichpunkte dieser neuen Ordnung.

„Wir verstehen nun, warum die frühen Dauisten die Riten mit unverhohlenem Haß betrachteten. Sie sahen die drohende Faust der Rechtsnorm hinter dem scheinheiligen Schleier einer auf Riten beruhenden kosmischen Ordnung (...) Das stille Feuer des Dauismus glomm in der Opposition weiter, und manchmal sprang ein Funke über in die Herzen der Hörigen und kleinen Bauern. Dann zeigte der Dauismus, dass er auch streitbar sein konnte; denn in ihm schlummerte der Traum einer gerechten Gemeinschaft freier Bauern. (...) Die Schule des Modse (Mozi) [Modschia] (Mojia), (predigte) universale Liebe ( also Aufhebung der durch die Riten gebundenen

---

<sup>439</sup> Behrendt (CD1/2) a.a.O.

<sup>440</sup> Moritz, Ralf (Hg.): *Konfuzius. Gespräche*. (Lun-yu) Leipzig 1982. S.51

<sup>441</sup> Neue Produktionszweige entwickelten sich und die Produktion größerer Mengen von Erzeugnissen wurde möglich. „Mit dem Umfang handwerklicher Tätigkeit prägte sich auch die handwerkliche Arbeitsteilung aus, und die Handwerker verselbständigten sich immer mehr. Mit dem Übergang zur Warenproduktion entstand eine Schicht privater Gewerbetreibender, eine Schicht selbständiger, von der alten Aristokratie unabhängiger Handwerker und mit ihnen auch eine Schicht selbständiger Kaufleute und Händler. Dabei ist anzumerken, dass die Entwicklung des Handwerks auch einen Differenzierungsprozeß innerhalb der dörflichen Gemeinwesen stimulierte und hier zur Ausbildung einer nichtadligen Oberschicht beitrug. Mit dem Zerfall des Gesamtgrundeigentums und des Zhou-Reiches ging der Verfall der patriarchalischen Organisationsprinzipien vor sich, auf denen die Gesellschaft bisher beruhte. Es war auch die ökonomische und politische Grundlage dafür verschwunden, dass die Beamtenposten erblich waren. Die Rivalität zwischen den Teilstaaten wirkte sich zusätzlich dynamisierend aus, weil der Zwang bestand, fähige Beamte einzusetzen. (...) Wenn man den Gesamtprozeß betrachtet, so war er eine große revolutionäre Umwälzung, in deren Verlauf die alte Aristokratie, die alte herrschende Klasse, durch neue soziale Kräfte abgelöst wurde.“ Vgl.: Moritz (1990) a.a.O. S.36

<sup>442</sup> ) *Laudse - Daudedsching* (Laozi - Daodejing) In: Schwarz (Hg.) a.a.O. S.58 f.

menschlichen Beziehungen), Genügsamkeit und Pazifismus (...) in ihrer Streitbarkeit - unterschieden sich die Anhänger des Modse grundlegend von den frühen Dauisten, die *nichts überflüssiges* taten. Hingegen zeigten beide Schulen die gleiche Abneigung gegen Ritus und Musik (...)<sup>443</sup>

An diesem Punkt beginnt eine neue Qualität in der Geschichte der Musik in China als Herrschaftsinstrument des Menschen über andere Menschen und hier etabliert sich auch die musikalische Struktur der chinesischen Künste als gesellschaftlich entfremdendes und entfremdetes, machtkonfigurierendes Herrschafts- und gegenmachtkonfigurierenden Widerstandsinstrument, welches die Funktion(alisierung) der performativen Künste nachhaltig und auf eine höchst geschickte Weise durch musikalische Formen prägte. Die Botschaften gingen nicht zuerst über den Kopf, sondern über den Bauch (Bauch in diesem Falle verstanden als Resonanzraum). Deshalb war es auch nicht notwendig, den Zuschauer an seinem Platz in SICHTweite festzuhalten, den BLICK fest verankert auf die Bühne gerichtet, denn die Botschaft, vermittelt durch die musikalischen Formen und Muster wirkte auch so, in HÖRweite bis in die subatomaren Strukturen des menschlichen Leibes hinein, dort, wo sich laut der Quantenphysik virtuelle Teilchen plötzlich in Energie und diese wieder in Materie wandelt. Die Daoisten sehnten sich zurück in eine verklärte Vergangenheit, die den Menschen im naturhaften Stadium - vor dem Sündenfall der Bewußtwerdung - seiner urwüchsigen Einheit mit den Pflanzen, Tieren und Naturmächten beließ, friedfertig und ohne soziale Trennungen, im Schwingungsmuster/ im EinkLANG; in der Musik des Universums.

„Alle lebten in gleicher Unwissenheit, und ihr De (Wesen, A.B.) verließ sie nicht. Alle waren in gleicher Weise frei von Begehr - und das mag man 'reine Unverdorbenheit' nennen. Solange die 'reine Unverdorbenheit' währt, bewahrt die Natur des Volks ihr Ureigenstes. Als sich aber dann die 'Weisen' krampfhaft um 'Güte' bemühten und selbstherrlich von 'Tugend' sprachen, begannen sich überall Zweifel zu regen. Und als sie dann auch die (Ritual-, Volks-) Musik willkürlich abänderten und die Riten verzerrten, da begannen sich unter den Menschen (soziale) Unterschiede zu zeigen. (...) das ist wohl die Schuld der Weisen.“ (Zhuangzi, Kap.9)<sup>444</sup>

Ein solcher Weiser war Konfuzius (Kongzi), und er sah sich den chaotischen Verhältnissen seiner Zeit gegenüber, einer Zeit, die später die „Zeit der streitenden Reiche“ (Anfang 5. Jh.-221 v.u.Z.) genannt werden sollte. Konfuzius bemühte sich über eine enge Bindung von tugendhafter Musik und ebensolchen Umgangsformen einer sich neu strukturierenden Gesellschaft, von welcher er nur Chaos, Krieg, Gewalt und Auflösung aller gesellschaftlichen Verbindlichkeiten erfuhr, neuen Halt zu geben.

„Die Auflösung der alten gesellschaftlichen Organisationsform hatte vielfältige Auswirkungen. Zunächst war die ganze Gesellschaft von einer ausgeprägten Autoritätskrise erfaßt. Auflehnung, Treuebruch, Aufkündigung bisheriger Loyalitäten und Machtanmaßung beherrschten das gesellschaftliche Leben. Alte Moral und neue Realität entfernten sich immer mehr voneinander. Die alten Normen wurden nicht mehr beachtet, die alten Werte galten nicht länger. Nicht um Moral ging es, nur noch um Macht und Stärke, um Nutzen und Vorteil. (...) Mit der *Autoritätskrise* war die Gesellschaft zugleich in eine *Wertkrise* geraten. (...) Dabei entsprach diese geistige Unsicherheit der sozialen. Bisher hatte sich der einzelne in patriarchalischen Organisationsformen aufgehoben gefühlt; sein Platz war fest bestimmt gewesen. Doch nun wurde der einzelne aus seiner bisherigen Daseinsweise herausgeschleudert. Es gab eine neue Wirklichkeit, die geistig verarbeitet werden musste.“<sup>445</sup>

---

<sup>443</sup> Schwarz, ebd. S.40 ff.

<sup>444</sup> Zitiert nach Schwarz (1985) a.a.O. S.16 f.

<sup>445</sup> Moritz (1990) a.a.O. S.37

Einer, der zur Verarbeitung beitrug und Vorschläge zur Bewältigung der Krise mit Rückgriff auf das alte, mit Sehnsucht vermisste System und unter Ausnutzung von dessen Autorität machte, war Konfuzius. Im Prozeß der Machtverschiebungen hatten die Riten, die als Rechtsnormen fungierten, ihre ursprüngliche Bedeutung verloren. Mit diesem Bedeutungsverlust verloren sie auch ihre strukturierende, konfigurierende Kraft innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. „So kam es, dass ‘das Ritual nicht hinabreicht zu den Gemeinen, Strafen aber nicht hinaufreichen zu den Edlen’ (Buch der Riten).“<sup>446</sup> Es war für Konfuzius naheliegend, das Problem durch eine Neuordnung der Riten, durch eine Neuordnung der gesamtgesellschaftlichen Theatralität als Träger symbolischer Vermittlungen zwischen Individuum und Gesellschaft ebenso wie zwischen den verschiedenen sozialen Interessengruppen zu versuchen und damit das aus der Balance geratene Verhältnis von Kosmos und Menschenwelt wieder zu harmonisieren. Gleichzeitig sollte die Gegenwart mit der Vergangenheit versöhnt werden, indem auf alte Formen gesellschaftlicher Theatralität zurückgegriffen wurde als Muster/Modell/ Analogie/ Beispiel. Die Ordnung der Gesellschaft sollte wieder in EinkLANG mit der Ordnung des Himmels<sup>447</sup>/ Kosmos gebracht werden - auch um den Preis der HÖRigkeit.

„Der Konfuzianismus war im chinesischen Feudalstaat die Ideologie der Herrschenden, vornehmlich waren es die Beamten, die seine sozialen Träger wurden. Aber er war eine Herrschaftsideologie, die vor allem über die soziale Institution der Familie, über die in ihr kultivierten Abhängigkeiten und geistigen Gewohnheiten, in das einfache Volk hineinwirkte.“<sup>448</sup>

Diese Ideologie<sup>449</sup>, die zunächst von Konfuzius, später von seinen Schülern mittels bestimmter Strömungen des Konfuzianismus und schließlich durch die machtinstitutionelle Einvernahme von seiten der Herrscher selbst verbreitet wurde, bediente sich zu ihrer Verbreitung und dem

---

<sup>446</sup> Schwarz (1985) a.a.O. S.31

<sup>447</sup> „Der Himmel war das Synonym für die Gesamtheit der Ahnengeister, der Geister der Verstorbenen, und bedeutete im traditionellen chinesischen Denken die höchste Macht und Autorität. Die kultisch-religiöse Verehrung des Himmels begann gegen Ende der Shang-Zeit, zu Beginn der Zhou-Dynastie (um das 11. Jahrhundert v.u.Z.). ‘Tian’ (Himmel, A.B.) hatte verschiedene Bedeutungsebenen; es meinte erstens den physikalischen Himmel im Gegensatz zur Erde, zweitens Himmel als Herrscher über alles, als kosmisches Pendant zum Herrscher des Reiches, drittens Himmel als Schicksal, als Quelle von Kausalität, viertens *Himmel als Synonym für moralische Prinzipien*. ‘Himmel’ war also ein *ethico-physikalischer Begriff*. Ein Teil der Natur wurde von den anderen Teilen der Natur gelöst und ihnen übergeordnet, wobei sich zugleich eine ‘Moralisierung’ und in gewissem Sinne auch ‘Politisierung’ des Himmels vollzog.“ Moritz (1982) a.a.O. S.15

<sup>448</sup> Moritz (1990) a.a.O. S.42

<sup>449</sup> Zur Zeit des Konfuzius (551-479 v.u.Z) gab es noch keinen Konfuzianismus im eigentlichen Sinne. Konfuzius war zu Lebzeiten ein erfolgloser Prediger. Auch die „Gespräche“ (lunyu) sind nicht schriftlich durch Konfuzius weitergegeben worden, sondern mündlich, eben in Gesprächen, an die Schüler vermittelt und von diesen kräftig im eigenen Sinne erweitert worden. „Im grotesken Gegensatz zur praktischen Erfolglosigkeit des lebenden Konfuzius steht seine posthume kultische Verehrung. Der Gründer der Han-Dynastie, der Kaiser Gao-zu, war der erste, der am Grabe des Konfuzius ein Opfer darbrachte. Man begann, ihn als Ahnen der chinesischen Kultur zu verehren. In der Han-Zeit paßte sich dieses historische Schicksal des Konfuzianismus ein in die Verwandlung des Konfuzianismus zur herrschenden Ideologie des chinesischen Staates.(...) im Jahre 267, befahl der Kaiser, dem Konfuzius viermal im Jahr zu opfern (...) 480 wurde in der Hauptstadt des Reiches ein Tempel des Konfuzius erbaut. Im Jahre 687 wurde angeordnet, dass in allen Städten des Reiches Konfuzius-Tempel zu errichten seien. Immer größer wurde die Rolle, welche der Konfuzius-Kult im chinesischen Zentralstaat spielte, denn er bot sich als Mittel der geistigen Disziplinierung und ideologischen Kontrolle an. Er war über Jahrhunderte im Riesenreich China eine Übung des Gehorsams.Aus solcherart von Gründen erklärt sich, dass er auch in den späteren Jahrhunderten weitergepflegt wurde, als der Konfuzianismus zugunsten von Daoismus und Buddhismus zurückgedrängt war. Der Konfuzius-Kult diente als Bindemittel für geistigen Zusammenhalt und förderte so staatliche Einheit. Die kultische Verehrung des Konfuzius war Instrument und Bestandteil des historischen Selbstverständnisses. Sie wurde benutzt, um die Exklusivität der chinesischen Kultur zu unterstreichen. (...) Vor allem vom 12. Jahrhundert an galt Konfuzius als der souveräne Herrscher im Reiche des chinesischen Denkens.“ (Vgl. Moritz (1990) a.a.O. S.45) Zu den biografischen Fakten und Mutmaßungen über Konfuzius siehe auch: Roetz, Heiner: *Konfuzius*. München 1998. S.9-22

„Hineinwirken in das einfache Volk“ hauptsächlich zweier eminent wichtiger theatralischer Mittel. Zum einen der *Beispielhaftigkeit*, also der mimetischen Kraft der Nachahmung eines als vorbildlich dargestellten Modells (Person des Lehrers, historische Analogie) und zum anderen der Musik. Liest man die „Gespräche“ (论语, lunyu), gewinnt man den Eindruck, dass es sich bei dem/ den Verfasser/n um einen pedantischen Utopisten mit hohem theatralischem Gespür für die sozialen Gesten der Macht und Unterwerfung gehandelt haben muss. Diese Sammlung von Sprüchen, Weisheiten, Analogien und Verhaltensmustern kann als Grundlagenwerk sozio-kultureller Theatralität der chinesischen Zivilisation gelesen werden - mit Konfuzius als ihrem ersten Schauspiellehrer, versehen mit den moralisch-ethischen Ambitionen eines Predigers/ Lehrers (also Darstellers/Performers religiöser und ethisch moralischer Prinzipien) ausgestattet.

Die Musik, und zwar eine ganz bestimmte Art von Musik, war grundlegend für Konfuzius' Versuch, den alten Formen neue Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Die Musik sollte dabei als Strukturprinzip Anwendung finden, indem sich so die kosmischen Ordnungsprinzipien auf die von ihm angestrebten Ordnungsprinzipien der menschlichen Gesellschaft übertragen lassen. Dabei kam es zu einer von den Daoisten kritisierten Umkehrung von Modell-Ordnung und Nachahmungs-Ordnung, denn nun waren die Normierungen des Umgangs die Grundlagen für die kosmische Ordnung und nicht umgekehrt. Diese Normen sozialen Umgangs, die der Etablierung und Festigung gesellschaftlicher Machtverhältnisse dienen sollten und die sich dafür der normierten Leiber, eingeteilt in hierarchische Kategorien bedienen musste, legitimierten sich nicht einfach mit dem Verweis auf die kosmische Ordnung, sondern von ihnen hing nun die kosmische Ordnung selbst ab. Der Kosmos wurde den machtpolitischen Ordnungsstrukturen der menschlichen Gesellschaft unterworfen, die dadurch als „naturegegeben“ oder „natürlich“ suggeriert werden sollten. Daher kommt es auch, dass ein nicht tugendhafter Herrscher für Naturkatastrophen verantwortlich gemacht werden kann, da er durch einen Mangel an Tugend und Moral, einen Mangel an Ordnung, die Ordnung der Natur durcheinandergebracht hat. Von nun an hieß also „in Einklang mit der Natur zu leben“, in Einklang mit der sozialen Hierarchie zu leben und dies nach außen durch entsprechend sozial normierte Leiblichkeit, durch kulturelle Darstellungen, durch eine spezifisch ausgerichtete Theatralität in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit zu zeigen. Der Naturbegriff in der konfuzianischen Tradition wird zu einer machtpolitischen Kategorie, die ethisch-moralisch begründet wird. Einige Beispiele dafür:

„II, 1. Konfuzius sprach: ‘Wer nach sittlichen Grundsätzen regiert, gleicht dem Polarstern; er behält seinen Platz, und die anderen Sterne umkreisen ihn.’“<sup>450</sup>

„XIX, 21. Zi-xia (ein Schüler Konfuzius', A.B.) sprach: ‘Die Verfehlungen des Edlen wirken auf die Menschen wie die Sonnen- und Mondfinsternis. Fehlt er, dann bleibt es von niemandem unbemerkt. Korrigiert er seine Fehler, dann blicken alle zu ihm auf.’“<sup>451</sup>

„XX, 3. Konfuzius sprach: ‘Wer den Willen des Himmels nicht kennt, kann kein Edler sein. Wer die Regeln sittlichen Verhaltens nicht kennt, hat im Leben keinen festen Stand. Wer nicht Worte richtig zu verstehen weiß, kann die Menschen nicht erkennen.’“<sup>452</sup>

---

<sup>450</sup> Konfuzius - *Gespräche*, in: Moritz (1982) a.a.O. S.46

<sup>451</sup> ebd. S.138

<sup>452</sup> ebd. S.141

„Der Himmel wird als Synonym für politisch-moralische Normen gekennzeichnet. Das ‘dao’ = ‘der rechte Weg’ geht auf den Willen des Himmels zurück. Da der ‘junzi’ (‘der Edle’) die Verkörperung des ‘dao’ ist, muss er den Willen des Himmels kennen; ansonsten wäre er kein ‘junzi’. Zugleich geht die Respektierung der sittlichen Regeln, der

Mit Musik ließ sich Ordnung und Unordnung gleichermaßen produzieren. Konfuzius lehnte die Unordnung schaffende Musik ab. Wenn ein Staat in politisch-soziale Unordnung geraten war, dann zog das den kulturellen Verfall nach sich, wie in dem Staat Lu, aus welchem Konfuzius stammte:

„XVIII,9. Zhi (Chef der Hofmusik) verließ Lu und ging in den Staat Qi. Gan, verantwortlich für die Tafelmusik beim zweiten Mahl, ging nach Chu. Liao, verantwortlich für die Tafelmusik beim dritten Mahl, ging nach Cai. Que - ihm oblag die Tafelmusik für das vierte Mahl - wanderte ab in den Staat Qin. Der Pauker Fan-shu ging an den Gelben Fluß, der Handtrommler Wu ging an den Han-Fluß. Yang, zweiter Chef der Hofmusik, und der Klangsteinspieler Xiang - sie gingen ans Meer.“<sup>453</sup>

Die falsche Musik oder überhaupt die falschen theatralen Zeichen zu verwenden, deutete auf Umsturz hin:

„XVII,18. Konfuzius sprach: 'Dass das Purpur<sup>454</sup> den Glanz des Zinnober verdrängt, dass die Klänge aus Zheng die Festlieder verwirren - das kann ich nicht ausstehen. Ich hasse es, wenn die scharfen Mäuler Staat und Gesellschaft umstürzen.'“<sup>455</sup>

Wohlklingende Musik ist gleichbedeutend mit tugendhafter Musik oder umgekehrt. Auf die Frage, wie ein Staat verwaltet werden solle, gibt Konfuzius eine Antwort, die seinem, an einen Tugendkanon gebundenen, historischem Eklektizismus Ausdruck verleiht, wobei die Wahl der Vorbilder an deren Fähigkeiten zum stabilisierenden Regieren gebunden ist. Um einen Staat zu verwalten, solle man den

*Kalender* der Xia-Dynastie,

die *Staatswagen* der Yin-Dynastie und

die *Zeremonialkleidung* der Zhou-Dynastie verwenden.

In bezug auf die Musik heißt es:

„XV, 11. (...) 'Musik, die wohlklingend und zugleich tugendhaft ist, muss gepflegt werden. Deshalb übernehme man die Musik aus alten Zeiten, vom Kaiser Shun. Die Zheng-Musik aber müßte verboten werden; zungenfertige Redner sind fernzuhalten. Die Zheng-Musik putscht auf; zungenfertige Redner verführen.'“<sup>456</sup>

Vom *Reden* hält Konfuzius ohnehin nicht viel, auch wenn er selbst seine Lehren mündlich weitergab. Das Potential des Aufruhrs ist zu groß. Priorität bei der ethisch-moralischen Formung entsprechend den in einem Status Quo zu haltenden Machtkonstellationen hat für Konfuzius die Musik, die die Handlungen, die körperliche Bewegung und schließlich die Gesinnung produziert, die eine angestrebte gesellschaftliche Harmonie unter den Bedingungen eines hierarchisch geordneten Systems garantieren soll. Deshalb kommt bei Konfuzius Musik immer im Zusammenhang mit *Bildung* (ethisch-moralischer *Formung*) und der theatralen Umsetzung

---

Regeln der sozialen Ordnung (li), auf den Willen des Himmels zurück. Der Wille des Himmels drückt sich in der rechten Lehre aus. Als Verkünder der rechten Prinzipien versteht sich Konfuzius selbst. Er verkündet sie mit Worten. Sie müssen richtig verstanden werden.“ ebd. S.165 f.

<sup>453</sup> ebd. (Konfuzius) S.134

<sup>454</sup> Die Herrscher der Teilstaaten kleideten sich purpur, obwohl sie entsprechend der Ordnung der Zhou-Dynastie Zinnober hätten tragen müssen und Purpur ihnen demnach nicht zugestanden hat. Purpur gehörte zu den Grundfarben des alten China. Vgl. Moritz (1982) a.a.O. S.163 f.

<sup>455</sup> ebd. (Konfuzius) S.129

<sup>456</sup> ebd. S.116

dieser Formung, den Riten bzw. dem rituellen Verhalten, vor. Wer sich nicht an die diesbezüglichen Regeln hält, dem ist alles zuzutrauen:

„III,1. Konfuzius sagte vom Haupt der Familie Ji: ‘Er hält sich acht Gruppen für rituelle Tänze und Musik. Wenn er das fertigbringt, was ist ihm dann nicht zuzutrauen?’“<sup>457</sup>

Konfuzius kritisiert hier die Machtanmaßung der Familie Ji, die sich gemäß den Riten nur vier Musikgruppen hätte halten dürfen, denn acht Gruppen standen dem Kaiser zu und sechs dem Herrscher über einen Teilstaat. Konfuzius nutzt seine Auffassungen von der gesellschaftlichen Relevanz *richtiger* Musik, um gesellschaftliche Missstände und die sie hervorruhenden sozialen Schichten zu kritisieren. Konfuzius setzte sich für den *kompetenten* Beamten ein, der sich aufgrund von Prüfungen für sein Amt qualifiziert und nicht aufgrund von Blutsbanden:

„XI,1. Konfuzius sprach: ‘Wer sich zunächst mit den Riten und Umgangsformen sowie mit der Musik vertraut macht, um dann Beamter zu werden, ist ein einfacher Mann. Der aber, welcher erst den Posten hat und dann lernt, kommt aus der Schicht der Herrschenden. Ich würde mich für den entscheiden, der erst lernen muss.’“<sup>458</sup>

Konfuzius „Wahlprogramm“ ist das Ordnen im allgemeinen und die Ordnung der Musik im besonderen:

„IX,15. Konfuzius sprach: ‘Nachdem ich aus dem Staate Wei in den Staat Lu zurückgekehrt war, wurde die Musik geordnet, erhielten die Festgesänge und die Loblieder wieder den rechten Platz.’“<sup>459</sup>

George Lennard beschrieb, dass im Jahr 1665 dem holländischen Wissenschaftler Christian Hoerchens auffiel, dass zwei nebeneinander an einer Wand hängende Pendeluhr in genau demselben Rhythmus schlugen. Sie behalten, weit über das Maß hinaus, mit denen zwei Uhren sich mechanisch einander angleichen lassen, den gleichen Pendelschlag bei. Es sei, als wollten sie im selben Rhythmus schlagen. Lennard bewies, dass dieses Phänomen universelle Gültigkeit besitzt.

„Wenn zwei oder mehr Oszillatoren im selben Feld fast im gleichen Rhythmus pulsieren, neigen sie dazu - dies der Fachausdruck - **einzurasten**, so dass sie schließlich genau synchron schwingen. Man nennt dieses Phänomen *Resonanz*. *Resonanz* ist so allgegenwärtig, dass wir sie, ebenso wie die Luft, die wir atmen, kaum bemerken. Doch sie zeugt auf verblüffende Weise von der Tendenz zur vollkommenen Harmonisierung des Rhythmus, der wir jedesmal begegnen, wenn wir zu den Wurzeln unserer Existenz vordringen.“<sup>460</sup>

Nach Behrendt haben Untersuchungen gezeigt, dass sich zwischen miteinander kommunizierenden Menschen, deren Gehirnwellen synchronisieren. Bei Interaktionen zwischen „Amerikanern, Eskimos, afrikanischen Buschmännern oder den Eingeborenen Neu Guineas“ waren Rhythmusangleichungen festzustellen. Bei exzellenten Predigern wie z.B. Martin Luther King ließen sich Schwingungssynchronisationen mit den Zuhörern messen. Lennard hat solche Phänomene untersucht und beschrieben. Demnach wurde von einer Synchronisierung der Herzschläge von Psychiater und Patient berichtet. Frauen, die eng zusammenwohnen (z.B. in Wohngemeinschaften) stellen hin und wieder fest, dass ihre Menstruationszyklen synchron oder

---

<sup>457</sup> ebd. S.50

<sup>458</sup> ebd. S.87 f.

<sup>459</sup> ebd. S.80

<sup>460</sup> Behrendt, a.a.O. Teil 2/Kap.4 (CD 2)

annähernd synchron verlaufen. Aber erst recht wird das Phänomen der *rhythmischen Resonanz* in der Musik offensichtlich.

„Jede Geste und jede Mikrobewegung muss synchron mit dem Pulsschlag der Musik erfolgen, wenn die Darbietung nicht auseinanderfallen soll. Man beobachte die Mitglieder eines Kammermusikensembles. Sie bewegen sich als Einheit, werden zu einem einzigen *Kraftfeld*. Wir haben uns an solche Wunder bereits gewöhnt. Die unerhörte Fähigkeit von Jazzmusikern, Tonhöhen und Tonbewegungen während der Improvisation gleichsam vorauszuahnen. Die simultane Bogenführung von sechzig Streichern eines Symphonieorchesters. *Das Wunder entspringt weniger der Virtuosität Einzelner, als vielmehr der Fähigkeit eines großen Kollektivs, wie ein Körper zu empfinden, zu fühlen und sich zu bewegen.*“<sup>461</sup>

Konfuzius wäre sehr wahrscheinlich ein strikter Gegner von Schwingungsmustern gewesen, die wir heute als Rockmusik bezeichnen würden, genau wieder jeder anständige, am gesellschaftlichen Status Quo interessierte westliche Konservative bzw. machtpolitisch Verunsicherte zur Zeit des Aufkommens von Rock'n Roll, für welche die Kraft in der „Ruhe“ und nicht in der Bewegung liegt. Ihnen kommt es auf das „Einrasten“ an, „Ausrasten“ soll vermieden werden. Konfuzius hatte einen solchen „Rockmusiker“ unter seinen Schülern, der daraufhin von den gelehrigeren Schülern des Meisters gemobt und diskriminiert wurde, bis er dem süffisanten Schutz seines Meisters zum Opfer fiel.

„XI,15. Konfuzius sprach: ‘Was sucht Zi-lu mit diesem unpassenden<sup>462</sup> Lautenspiel vor meiner Tür?’ Ob dieses Tadels wurde Zi-lu von den Schülern geringschätzig behandelt. Der Meister aber meinte: ‘Er hat schon viel gelernt, er ist nur noch nicht tief genug eingedrungen.’“<sup>463</sup>

Wer der Musik, den musikalischen Strukturen nahe ist, ist den universellen Strukturprinzipien des Kosmos, den universellen Strukturprinzipien des Transformationsverhältnisses zwischen Materie und Energie am nächsten. Er befindet sich an der Quelle allen Werdens und Seins und ist damit den Strukturen des eigenen Körpers am nächsten. Und wenn es laut konfuzianischer Auffassung so ist, dass sich die soziale Ordnung in der kosmischen widerspiegelt, dann hat es eine unwiderstehliche Logik, über Schwingungsmuster, und zwar über spezifische (tugendhafte oder Tugend befördernde) Schwingungsmuster, für Ordnung zu sorgen, indem man das Phänomen der Resonanz, des EINRASTENS, machtpolitisch ausnutzt.

Aber die Autorität des *Kosmos* allein reichte nicht aus, man brauchte auch die Autorität der *Ahnen*. Deshalb hatte Konfuzius ein so überragendes Interesse am „Buch der Lieder“ (詩經, shijing), denn dieses faßte für ihn die Essenz der idealisierten, „reinen“ Zhou-Dynastie zusammen.

„II,2. Konfuzius sprach: ‘Das ‘Buch der Lieder’ enthält dreihundert Stücke. Will man darüber mit einem Satz urteilen, so kann man sagen: Hieraus spricht kein böses, verderbtes Denken.’“<sup>464</sup>

Konfuzius ermahnte seine Schüler, sich mit dieser *Reinheit* zu beschäftigen:

„XVII,9. Konfuzius sprach: ‘Meine Schüler, warum beschäftigt ihr euch nicht mit dem ‘Buch der Lieder’? Die Lieder regen an, sie schärfen den Blick, stärken den Gemeinschaftssinn und sind

---

<sup>461</sup> ebd.

<sup>462</sup> „Nach einigen Kommentaren hat Konfuzius den Zi-lu deshalb getadelt, weil sein Lautenspiel etwas Aggressives an sich gehabt habe. Dieses Aggressive widersprach der Vorstellung des Konfuzius von der inneren Harmonie, der Balance der Seele.“ Moritz (1982) a.a.O. S.159

<sup>463</sup> ebd. (Konfuzius) S.90

<sup>464</sup> ebd. S.46



hilfreich bei Kummer und Unzufriedenheit. Sie lehren das Nächstliegende, die Pflicht gegenüber dem Vater, ebenso wie das Fernliegende, die Pflicht gegenüber dem Herrscher. Sie machen uns mit Vögeln und anderen Tieren, Kräutern und Bäumen bekannt.“<sup>465</sup>

Diese Lieder nicht zu kennen bedeutet, sich der totalen Ausweglosigkeit auszuliefern:

„XVII,10. (...) Wer sie nicht kennt - gleicht der nicht einem Menschen, welcher mit dem Gesicht unmittelbar vor einer großen Wand steht?“<sup>466</sup>

Worum es ganz konkret geht, ist die Zähmung, die Verfeinerung, die Glättung/Kultivierung des Individuums durch Musik.

„I,15. (...) Zi-gong (ein Schüler Konfuzius', A.B.) sagte: 'Im 'Buch der Lieder' heißt es: 'Wie bei Elfenbein oder Edelstein - man muss *schneiden* und *polieren*, man muss *schleifen* und *glätten*.' (...) Der Meister antwortete: 'Zi-gong, mit dir kann man jetzt anfangen, über das 'Buch der Lieder' zu sprechen. Ich gab dir nur einen Hinweis, und *du hast gleich gewußt, worum es geht*.'“<sup>467</sup> (Hervorhebung A.B.)

Vollkommenheit erreicht der Mensch, wenn er über Weisheit, Selbstlosigkeit und Mut verfügt:

„XIV,12. (...) Dabei müssen alle Eigenschaften durch die Regeln des Anstands und der Musik geformt und zur Vollendung gebracht sein.“<sup>468</sup>

Der Legende seiner Biografie zufolge, beendete Konfuzius seine Karriere als politischer Berater im Staat Lu, nachdem der Staat Qi zur Bekämpfung seines Rivalen ihm ein chinesisches „Trojanisches Pferd“ zum Geschenk machte:

„Der Herrscher von Qi war über die Erfolge des Staates Lu sehr beunruhigt. Er beschloß den teuflischen Plan einer moralischen Zersetzung, einer 'Aufweichung' des Staates Lu von innen. Er schickte 80 schöne Tänzerinnen (lusterne Weiber, wie es heißt) und machte sie dessen Herrscher zum Geschenk. Konfuzius, der vor diesem Geschenk warnte, fand kein Gehör. Da die Bemühungen des Konfuzius, dem Verfall der Sitten entgegenzuwirken, vergeblich waren, nahm er seinen Abschied. Es begannen nun 13 Jahre der Wanderschaft durch verschiedene Teilstaaten Chinas, immer vergeblich auf der Suche nach einem Herrscher, der bereit gewesen wäre, seine Vorstellungen in der praktischen Politik zu verwirklichen.“<sup>469</sup>

Konfuzius hatte sich während seines Lebens mit den verschiedensten Tätigkeiten, die einen gewissen Ordnungssinn und Übung im Umgang mit politischer Macht erforderten, beschäftigt. Schon als Kind von 8 Jahren, soll er sich für Ordnung gewährende Performancetechniken interessiert haben:

„When he was a child, he used to play at making sacrificial offerings and performing the ceremonies.“<sup>470</sup>

„Erwachsen geworden, soll er zunächst einige bescheidene Verwaltungsposten im Staate Lu bekleidet haben, u.a. als *wei li*, Aufseher über die Getreidespeicher eines Bezirks, und *sheng tian li*, Aufseher öffentlicher Weiden. Später war er wegen seiner Beschlagenheit in allen Kultangelegenheiten, Riten und Zeremonien als Lehrer tätig.“<sup>471</sup>

---

<sup>465</sup> ebd. S.128

<sup>466</sup> ebd.

<sup>467</sup> ebd. S.45 f.

<sup>468</sup> ebd. S.107

<sup>469</sup> Moritz (1990) a.a.O. S.44 f.

<sup>470</sup> Chen, Jingpan: *Confucius as a teacher. Philosophy of Confucius with special reference to its educational implications*. (PhD at the University of Toronto 1940) Beijing 1990. S.111

<sup>471</sup> Moritz (1990) a.a.O. S.44

„Die Legende berichtet von einer musterhaften Amtsführung, durch die er große Popularität gewonnen haben soll. Aufgrund seiner Erfolge soll er danach zu einer Art Arbeitsminister von Lu (si-kong, Leiter der öffentlichen Arbeiten) ernannt worden sein. Dazu gehörte es unter anderem zu seinen Aufgaben, die vier Jahreszeiten ausrufen zu lassen. Anschließend sei er oberster Justizbeamter (da si-kou) von Lu gewesen.“<sup>472</sup>

Relativ lakonisch beschreibt Heiner Roetz die legendären Versatzstücke der Überlieferung von Konfuzius Werdegang. Vor allem zieht sich eine gewisse politische Erfolglosigkeit durch sein Leben, die immer wieder zu reger Reisetätigkeit führt. Er wird ein heimatloser Wanderphilosoph und die Einsamkeit des Edlen inmitten zeitgenössischer Verkennung wurde im Nachhinein zu einem klassischen Topos in der chinesischen Kultur. Einmal soll er zum stellvertretenden Kanzler aufgestiegen sein und nutzte seine Position sogleich, um einen unliebsamen Konkurrenten hinrichten zu lassen. Diese Story wurde während der Anti-Konfuzius-Kampagne 1973/74 während der Kulturrevolution in der VR China groß herausgestellt. Aber auch Konfuzius selbst war hin und wieder in Lebensgefahr. Der eifersüchtige Bruder eines seiner Schüler soll demnach versucht haben, Konfuzius mit einem Baum zu erschlagen. Der mordlustige Huan Tui machte sich die Mühe, den Baum zu fällen, während Konfuzius mit seinen Schülern darunter saß. Konfuzius blieb auch von anderen Schicksalsschlägen nicht verschont. Der Tod seines Sohnes Boyu, seines Freundes Zilu sowie seinen Lieblingsschülers Yan Yuan brachen ihm das Herz.<sup>473</sup> Konfuzius beschäftigte sich hauptsächlich als Lehrer. Er sammelte, redigierte/ interpretierte und kommentierte alte, aus der von ihm als Vorbild angesehenen Zhou-Dynastie überkommene Werke, die sogenannten „Six Disciplinary Arts“<sup>474</sup>, die später in ihrer (konfuzianisch) bearbeiteten Form zu kanonisierten Büchern bzw. Klassikern des Konfuzianismus wurden und schon von kleinen Kindern auswendig gelernt werden mussten. Zu den „Sechs Disziplinen der Kunst“ (oder „Sechs disziplinierende Künste“ ?) zählten Schriften über

- 1) Poesie,
- 2) historische Dokumente,
- 3) Riten,
- 4) Musik,
- 5) das Prinzip des „Wandels“ sowie
- 6) die Chroniken verschiedener Staaten.

In diesen Werken, die man auch als Urtexte gesellschaftlicher Theatralität und ihrer kommunikativen Wirkung in praktisch allen Bereichen der gesellschaftlichen Öffentlichkeit des traditionellen China bezeichnen kann<sup>475</sup>, fand Konfuzius, der von sich sagt: „*Ich übermittle, aber ich*

---

<sup>472</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.8

<sup>473</sup> Roetz (1998) a.a.O. S.17-20

<sup>474</sup> Chen, Jingpan (1990) a.a.O. S.65f.

<sup>475</sup> Chen Jingpan gibt in seinem Buch die wesentlichsten Inhalte dieser sechs „Künste“ oder „6 Grundlagen zur Theatralität der kulturellen Kommunikation in gesellschaftlichen Öffentlichkeiten“, wie ich es nennen möchte, an:

„(a) **Poetry**. The Chou (Zhou, A.B.) people were *fond of singing*. They sang, when they were in sorrow, about the death of relatives, the trials of military service, the evils of society, or personal hardships; in happy moods, about feasting, dancing, ceremonial offerings; or thanksgiving sacrifices to ancestors or to other spirits. There were songs of love between man and woman, songs of admonition, praise and prayer, and songs of the chase and the court. These were collected and selected, and possibly revised by Confucius and others, until the present form of *The Book of*

*Poetry*, Shih Ching (shijing „Das Buch der Lieder“, A.B.), was reached. **(b) Documents.** They were composed of speeches made at various crises by kings and other rulers, exhorting their subjects to support them; political proclamations, such as denouncing the use of intoxicating liquor; moral and admonitory communications and exhortations, and other miscellaneous documents. They were later collected and selected, ‘expunged and rectified’, by Confucius and others until they assumed the present form of *Shu Ching* (shujing), generally known as *The Book of History*. **(c) Rites.** The early Chou people were very careful in respect to the various ceremonial rites and observances on important occasions, such as marriage, birth, death, burial, offering of sacrifices, ceremonial visits and feasts; and also in everyday life, such as eating, walking, speaking, sleeping etc. These were later on collected and selected, as were the previous writings, until the present form of *I Li* or *The Rites* was obtained. **(d) Music.** Music was used to a very great extent by the early Chou people especially in singing, dancing, feasting, and in different kinds of religious practices.(...) Confucius is recorded as having been very much interested in music. He must have composed, selected and revised some of the music of his time, and talked much about music, and very likely wrote treatises on music. Traditionally it is believed there was a collection of ancient music, known as Yueh Ching (yuejing), or *The Book of Music*, but unfortunately it was lost during or before the Han dynasty, probably after A.D. 85, so that all we have today is a chapter on music in *I Chi* (Iji), or *The Book of Rites*. **(e) I (yi) or ‘Changes’.** This is a name given by the early Chou People, and had to do with methods of divination which were very commonly practised in the early Chou and Shang periods. Most of the inscriptions of the oracle bones were connected with divination. Later on the methods or techniques of divination of different sorcerers’ manuals were collected, selected and commented on until the present form of *I Ching* (yijing) or *The Book of Changes*. („Das Buch der Wandlungen“, A.B.) (...) **(f) Annals of different states.** Detailed annals were kept at the courts of the different feudal states.(...) It is very likely that Confucius wrote something down for his lectures on the ‘current histories’ of his days, basing them primarily on the annals of his own state, i.e., the Ch’un Ch’iu (Chunqiu) of Lu, but centring around certain basic Principle which he derived largely from the annals of different states. They were such as the ‘Righteous Principle’, ‘the rule of not concealing the truth’, and the principle of ‘Rectification of Names’. His *Ch’un Ch’iu* was later on commented upon and possibly a little bit modified or expunged, until it assumed the present form of *Ch’un Ch’iu*, or *The Spring and Autumn Annals*.“ Vgl.: Chen, Jingpan (1990) a.a.O. S.65ff.

Zu den Punkten c, d, f sei in bezug auf die Performancequalitäten von kultureller Kommunikation in China noch folgendes angemerkt: **zu c) Li** (Riten) sind eine Grundkategorie sozio-kulturellen, performativen Verhaltens in China. „Li“ stellt einen der wichtigsten Begriffe des Konfuzianismus dar. In den ‘Gesprächen’ erscheint er vierundsiebzigmal. (...) **Ursprünglich hatte ‘li’ eine rein sakrale Bedeutung;** es meinte das Verhalten bei Opferzeremonien und bei der Ahnenverehrung, die Totenbräuche, die Zeremonien bei Begräbnis und Trauer. Eine Opferhandlung, eine kultische Zeremonie, war aber stets auch ein Staatsakt. Angesichts der *engen Beziehung zwischen Religion und Herrschaft* entfaltete sich das Bedeutungsfeld von ‘li’; *es begann, auch den Ritus von Herrschaft und Machtausübung zu bezeichnen* (...) Schließlich drückten Riten und Zeremonien die Stellung eines Menschen in der sozialen Hierarchie aus. Mit einer bestimmten Position und Funktion in dieser Hierarchie, mit einem bestimmten Rang, waren bestimmte Riten, ein exakt festgelegtes rituelles Verhalten und eine genau bezeichnete Funktion bei rituellen Handlungen verknüpft. So zum Beispiel entsprach es dem ‘li’, dass sich der Herrscher des Gesamtreiches acht Gruppen für rituelle Tänze und Musik hielt, den höchsten Adligen (...) kamen sechs solcher Gruppen zu, den hohen Beamten vier. Eine solche Abstufung galt auch hinsichtlich der rituellen Musik bei Ahnenopfern (...) Das war jeweils Recht und Pflicht zugleich. Jeder gesellschaftlichen Stufe (innerhalb der herrschenden Klasse) entsprach ein bestimmtes ‘li’. Seine Verletzung bedeutet Anmaßung und Auflehnung, führte - wie Konfuzius meinte - zum Chaos. ‘Li’ war ein in sich gestaffeltes hierarchisches System, in gewissem Sinne Inbegriff der Herrschaft bestimmter Individuen oder sozialer Schichten über andere (...) So hatte ‘li’ *als Idee, als ideologisches Moment, eine stark konservierende, etablierende Funktion*. (...) ‘Li’ bedeutete beides zugleich: Eine bestimmte Art, hierarchisch ( auf chinesische Weise hierarchisch) zu denken, aber auch die - praktische - Einhaltung bestimmter Regeln des gesellschaftlichen Umgangs (...) Schließlich war mit ‘li’ eine **bestimmte Art der Mimik, der Kopfhaltung, des Ganges, des Grüßens, der Kleidung und so weiter verbunden** (...) Der Prozeß der ‘Dehnung’ seines Inhalts führte also dazu, dass ‘li’ schließlich auch die **allgemeinen Umgangsformen** überhaupt sowie deren Einhaltung (die Einhaltung der bestehenden sozialen Ordnung) umfaßte. (...) Alle Eigenschaften mussten durch ‘li’ geformt sein und seinen Beschränkungen unterworfen werden. Es war der **Inbegriff der sozialen Bindung**, der sozialen Einbindung des Individuums in das gesellschaftliche Ganze. ‘Li’ trug, bei der Vielfalt seiner Bedeutungen, auch ein Moment des **Sinozentrismus** in sich. (...) Wer im Geltungsbereich von ‘li’ lebte, lebte in **Kultur**. Das waren die Chinesen. Die anderen kannten es nicht, deshalb waren sie die Barbaren.“ Moritz (1982) a.a.O. S.23ff.

**zu d)** Es ist interessant, dass das „Buch der Musik“ verschwunden ist, sich aber musikalische Notate einer vermutlich ethisch-moralisch gereinigten Musik ausgerechnet im „Buch der Riten“ erhalten haben, denn mit der Beachtung der Riten und der sozio-politischen Hierarchie und Herrschaftsstruktur ist natürlich eine ihr dienliche Musik verbunden und keine, die dem sinnlichen Rausch oder dem reinen Vergnügen gewidmet ist. Fast scheint es, dass der chinesischen Kultur mit diesem Buch in etwa verlorengegangen ist, was der westlichen Zivilisation durch den Verlust des 2. Teils der Aristotelischen ‘Poetik’, der das Komische zum Inhalt gehabt haben soll, widerfuhr. So haben beide Kulturen offensichtlich regressive Ordnungsprinzipien und Disziplin den subversiven, irrationalen und lustbetonten Seiten des Menschen wie auch einer größeren Freiheit von Zwang vorgezogen.

**zu f)** Geschichtliche Aufzeichnungen jeglicher Art sind im Zusammenhang mit „kulturellen Darstellungen“ sehr wichtig, wegen der Analogiebildung einerseits und der mimetischen Kraft des Modellhaften andererseits.

*schaffe nichts Neues. Ich glaube an das Alte und liebe es.*<sup>476</sup>, Anregungen zu seinem eigenen, durch Musik strukturierten und vermittelten, ethisch-moralischen Theatralitätskonzept. Die Musik setzt die Körper in Bewegung (durch hören, singen, tanzen) und die *richtige* Musik führt - im Zusammenhang mit den Riten - zu *richtigen* Umgangsformen und Sitten, zur richtigen/tugendhaften Theatralität jedes einzelnen in den performativen Strukturen der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Diese trägt dazu bei, die Gesellschaft in Ordnung zu halten sowie widerstrebende Kräfte auszubalancieren oder zu harmonisieren. Bei Ernst Schwarz heißt es:

„Konfuzius dehnte den Begriff Riten auf den gesamten Ablauf des menschlichen Lebens aus, um durch eine bis ins kleinste genormte Verhaltensweise den sozial-ethischen (hierarchischen) Gehalt der Riten in einer Art psycho-physischem Parallelismus erlebbar zu machen - wir würden vielleicht sagen, als Pawlowschen Reflex einzuschleifen.“<sup>477</sup>

Und Ralf Moritz:

„In den ‘Gesprächen’ wird an verschiedenen Stellen auf die Beziehung zwischen ‘li’ und ‘yue’ (die - rituelle - Musik) hingewiesen. (...) Konfuzius maß der Musik große Bedeutung für die Erhaltung von Ordnung und Harmonie in der Gesellschaft bei. (...) Ihr Charakter und ihre Struktur sollten dem Ideal der gesellschaftlichen Ordnung entsprechen. Musik sollte den Menschen auf die Einhaltung von ‘li’ orientieren, also auf die Einhaltung sozialer Regeln und Beziehungen. Dabei war sie so an die Moral gebunden, dass sie selbst fast zur Moral wurde. Sie sollte das ästhetische Modell gesellschaftlicher Ordnung und korrekten Verhaltens sein, ein Bindeglied zwischen der inneren und der äußeren Welt des Menschen. Angesichts der gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit betrachtete Konfuzius die Musik als eine Art sittlicher Therapie.“<sup>478</sup>

Es ist interessant, wie plötzlich die Technologie des Inkorporierens ethisch-moralischen Wissens durch Ernst Schwarz mit einem ähnlichen Begriff umschrieben wird, wie Li Zehou es mit seinem Umschreibungsvorschlag „kulturell-psychische Struktur“ versuchte und Ralf Moritz den Konfuzius quasi zum Erfinder der Musiktherapie erklärt. „Psycho-physischer Parallelismus“ und „Pawlowscher Reflex“ ebenso wie „Musik als eine Art sittlicher Therapie“ sind Um- bzw. Beschreibungsversuche eines ganz spezifischen Lern- und Lehrkonzepts, wie ich es bereits zu skizzieren versuchte. Dabei werden u.a. *bedingte Reflexe* genutzt, um ein *spezifisches* Sozialverhalten zu inkorporieren, also in den Leib selbst zu verpflanzen, zu einer *Funktion des Leibes* zu machen. Es ist interessant, dass bedingte Reflexe drei für die chinesische Kultur auch im Symbolischen so eminent wichtige physiologische Prozesse des menschlichen Körpers steuern, nämlich die

- Einverleibung (Nahrungsaufnahme und Verdauung),
- zyklische Prozesse von Naturerscheinungen (Kreislauf) und das
- Regenerationsverhalten (Sexualverhalten), im weitesten Sinne also die Ahnenproduktion.

#### *Bedingte Reflexe*

„werden durch Lernvorgänge im allgemeinsten Sinne erst im Laufe der individuellen Entwicklung erworben. Bedingte Reflexe entstehen bei wiederholter Kombination von Reizen, die unbedingte Reflexe auslösen, mit dafür zunächst bedeutungslosen, *indifferenten* Reizen. Ein

---

<sup>476</sup> Konfuzius in „Gespräche“ in Kap. VII/1. Vgl.: Moritz (1982) a.a.O. S.68

<sup>477</sup> Schwarz (1985) a.a.O. S.34

<sup>478</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.28

Beispiel dafür liefert das klassische Experiment Pawlows. Er kombinierte die Fütterung eines Hundes mit einem Klingelzeichen, und nach wenigen Wiederholungen ließ sich die Speichelproduktion auch ohne Fütterung, allein durch das Klingelzeichen, auslösen. Bedingte Reflexe spielen auch für den Menschen eine wichtige Rolle, u.a. bei der Nahrungsaufnahme, bei der Darm- und Blasenentleerung, im Sexualverhalten und bei der Regulation von Kreislauffunktionen.<sup>479</sup>

Nicht nur in China, auch in der westlichen Kultur wurden physiologische Besonderheiten des menschlichen Körpers/Leibes genutzt, um kulturspezifisch Disziplinierungen oder Tabuisierungen durchzusetzen. Die Konditionierung des Leibes erfolgt kulturspezifisch und entsprechend der sozio-politischen Struktur von Gesellschaften, wofür die historisch, sozial und kulturell verschiedensten Höflichkeits- oder Bestrafungspraktiken<sup>480</sup> in bezug auf die Leibhaftigkeit des Menschen nur als Beispiel erwähnt werden sollen. Das bedeutet nicht, dass man kulturelle Phänomene biologistisch erklären könnte, aber es bedeutet, dass kulturelle Strukturen, insbesondere Machtstrukturen, auf die Körper/Leiber einwirken, indem sie sich die Regeln ihrer materiell-energetischen Existenzweise zunutze machen. Die Reize, wodurch kulturspezifisch bedingte Reflexe etabliert und im Sinne der Etablierung und Stabilisierung von gesellschaftlichen Strukturen konditioniert werden, können verschieden sein. In der chinesischen Kultur hatte dabei die Musik, welche ja - jenseits der ihr zugemuteten ästhetischen Funktion - nichts anderes ist als ein physikalisch-mathematisches Strukturprinzip von Materie und Energie, eine ganz herausragende Rolle. Dies schien mir symbolisch zusammengefaßt in einer Geschichte, die mir einmal eine ältere chinesische Kollegin im Zusammenhang mit der früheren Zubereitung der „Peking-Ente“, die heutzutage verboten ist, erzählte. Man nahm die Ente und fütterte sie mit einer speziellen Gewürzsoße, die dem späteren Gericht den Geschmack geben sollte. Dann ließ man die lebende Ente langsam garen, bis sie tot war. Der Grund für diese Verfahrensweise war nicht eine zynische Lust an Tierquälerei, sondern die Möglichkeit, die physiologischen Prozesse, insbesondere den Blutkreislauf des lebenden Tieres zu nutzen, um die Gewürzsoße mithilfe des biologischen Systems selbst in alle Fasern des Tierkörpers transportieren zu können und damit den Geschmack für den genießenden Menschen zu verfeinern. Man könnte also sagen, es handelt sich dabei um eine radikal-ökologische Gewürzmethode, eine physiologisch selbstorganisierte Marinade von innen... Mich hat diese Beschreibung an die disziplinierende aber indirekt wirkende Verwendung von Musik im chinesischen Theater erinnert. Körper können zum Schwingen gebracht werden gegen ihren Willen. Schwingungen können den Körpern ihren kritischen Geist austreiben. Im Westen eignen sich dazu z.B. die Schunkelrhythmen einer von jedweder Ambivalenz gereinigten, seelenlos gewordenen Volks- oder Schlagermusik genauso gut wie Marschmusik, die mit einem ins Diktatorische getriebenen Gleichheitssinn, die Individuen ihrer Individualität beraubt, sie in ihrer körperlichen Bewegung uniformiert und in EINKlang bringt. Dies ist ein Phänomen, das auch den westlichen Theaterantgardisten und Experimentator Gordon Craig beschäftigte:

„In diesem Zusammenhang sind Ansätze Craigs erwähnenswert, das Theater gleichsam in Musik aufgehen zu lassen. Er wollte Bachs Matthäus-Passion inszenieren und stellte den Satz besonders heraus: ‘Die Musik, ewiges Urbild, wohin alle Künste streben.’ (...) Wenn man an das

---

<sup>479</sup> Geißler, Erhard (Hg.) *Kleine Enzyklopädie Leben*. Leipzig 1981. S.602 f.

<sup>480</sup> Für den westlichen Kontext wurden diese Disziplinierungspraktiken durch Foucault und Elias nachvollziehbar beschrieben. Vgl.: Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 1976; Elias, Norbert: *Der Prozeß der Zivilisation*. Bd.1. Frankfurt/M. 1992

Primat einer jenseitigen, spirituellen Welt glaubt, verliert der geschichtliche Mensch als Gegenstand der Kunst an Bedeutung - wie damit der Mensch als menschliches Wesen überhaupt. *So setzte Craig dazu an, Bewegung an sich zu gestalten, relativ unabhängig von ihren menschlichen sozialen Erscheinungsformen.* Das hatte große Bedeutung für die Wiedergewinnung theatralischer Spezifika. (...) 'Ich denke gerne', schrieb er 1907 in dem Aufsatz 'Die Künstler des Theaters der Zukunft', *'dass alle Dinge aus der Bewegung entstehen, selbst die Musik; und ebenso, dass es die höchste Ehre für uns sein muss, Diener dieser höchsten Kraft, der Bewegung zu sein...* das Theater in allen Ländern, im Osten und Westen, hat sich aus der Bewegung, aus der Bewegung des menschlichen Körpers entwickelt...' Der Vorbeizug eines Trupps Uniformierter wurde als dramatisch erklärt. *Der Geist der Harmonie, symbolisiert in den diszipliniert marschierenden Menschen, wäre heute nicht modern, aber an sich, als Idee das einzig 'Wesentliche, an das gedacht werden sollte'.*<sup>481</sup> (Hervorhebung A.B.)

Musik, *relativ unabhängig von ihren menschlichen sozialen Erscheinungsformen*, ist der chinesischen Kultur im Grunde unvorstellbar gewesen, denn insbesondere die rituelle oder politische Musik diente ja gerade dazu, die sozialen Differenzierungen einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft fühlbar zu machen und die Ordnung dieser Differenzierung zum organischen Teil der Leiber selbst und diese Leiber zur steten Resonanzfläche der sozialen Ordnung und impliziter Machtstrukturen werden zu lassen. Huc, der frühere apostolische Missionar, ein Franzose, beschreibt Mitte des 19. Jahrhunderts eine chinesische Militärübung mit belustigten Umschreibungen von „Schauspiel“ und „Revue“ und amüsiert sich bei diesem „Spektakel“ insbesondere über die offensichtliche Ungeübtheit des chinesischen Soldaten in kollektiv normiertem Paradeschritt. Dies soll ausführlicher zitiert werden, denn dieses Buch ist den Leserinnen und Lesern nicht leicht zugänglich:

„Ein ausserordentlicher Inspector der Truppen war aus Peking gekommen, um in Kurzem eine allgemeine Revue abzuhalten. Der ehemalige Schmied und der ehemalige Schneider wollten nun gern wissen, ob wir etwas dagegen hätten, wenn sie zu der Revue gingen. Nun, sagten wir, ganz wie ihr wollt. (...) Bis jetzt sind wir noch nie dabei gewesen, sagte der Katechet, wir haben uns immer auf leichte Weise davon frei zu machen gewusst; aber man sagt, der neue Inspector verlange, dass jedermann erscheine. Wer nicht kommt, wird aufgeschrieben und dann mit fünfhundert Stockschlägen und einer hohen Geldsumme bestraft. (...) Ihr Soldaten? riefen wir, und sahen die beiden Leute von oben bis unten an. (...) Wenn Frohnen, Revuen oder Uebungen waren, hatten sie gewöhnlich an ihre Stelle den ersten besten gemiethet, der ihnen passend erschien. (...) Nachdem wir hinlänglich über die wahre gesellschaftliche Stellung der beiden Missionsdiener aufgeklärt waren, sagten wir ihnen: da sie Soldaten seien und dafür bezahlt würden, so müssten sie auch den Soldatendienst verrichten (...) und die Christen wären besonders verpflichtet, ein gutes Beispiel von Gehorsam und Patriotismus zu geben. (...) Als der bestimmte Tag gekommen war, nahmen unsere beiden Veteranen der kaiserlichen Armee bei Zeiten ein derbes Frühstück (...) dann zogen sie ihre Soldatenkleidung an. (...) statt des schwarzen Mützchens setzten sie einen Strohhut in Kegelform mit einer rotseidenen Quaste auf, und über ihre gewöhnlichen Kleider zogen sie ein schwarzes Gewand mit breitem rothem Besatz. Dieses Gewand hatte vorn und hinten ein Schild von weisser Leinwand, auf welchem in großer Schrift ping stand, d.h. Soldat. (...) Zu dieser Uniform nahm der eine ein Gewehr, der andere einen Bogen, und dann gingen sie mit stolzen Schritten auf das Feld des Mars. (...) Die grosse militärische Revue sollte ausserhalb der Stadt auf einer grossen, sandigen Ebene stattfinden, welche sich längs der Wälle ausstreckte; die Krieger kamen von allen Seiten in kleinen Trupps, sie waren auf alle Weise herausgeputzt, je nach der Waffengattung, zu der sie gehörten; ihre Waffen, die keineswegs in den Strahlen der Sonne glänzten, zeigten die grösste Abwechslung. (...) Bei all dem bunten Gemisch bemerkten wir doch eine gewisse Gleichförmigkeit, jeder hatte eine Pfeife und einen Fächer; der Regenschirm schien nicht zur Uniform zu gehören, denn nur die Minderzahl trug ihn unter dem Arme. Am Ende des Lagers hatte man auf einer Erhöhung eine Bretterbühne errichtet, welche durch einen grossen rothen Regenschirm geschützt, und mit Fahnen, Wimpeln und grossen Laternen geschmückt war, die man hier gar nicht erwartete, da die Sonne hell leuchtete. Sie hatten vielleicht eine allegorische

---

<sup>481</sup> Fiebach (1991) a.a.O. S.94 f.

Bedeutung (...) Der ausserordentliche Inspector der kaiserlichen Armee und die ersten Civil- und Militär-Mandarin der Stadt sassen auf dieser Bühne in Sesseln vor Tischchen mit Thekannen und Büchsen voll Rauchtabak. An einem Ende der Bühne stand ein Diener mit einer brennenden Lunte in der Hand, nicht um Kanonen abzuschliessen, sondern nur Pfeifen anzuzünden. An verschiedenen Punkten des für die Bewegungen der Armee bestimmten Lagers sah man mehrere einzelne Forts aus Bambus und buntem Papier. Als der Augenblick des Anfangs kam, schoss man am Fusse der Bühne eine kleine Feldschlange ab, wobei die Richter sich die Ohren mit beiden Händen zuhielten, um nicht durch den fürchterlichen Schall betäubt zu werden. Dann zog man eine gelbe Flagge auf einem Fort auf, die Tam-tam ertönten wüthend, die Soldaten liefen bunt unter einander und gruppirten sich unter grossem Geschrei um die Fahne ihrer Compagnie; da sie versuchten in Ordnung zu kommen, ohne daß es ihnen gelang. Hierauf führte man einen Kampf auf, und die Verwirrung, das einzige, was immer am besten gelingt, liess nicht auf sich warten. Man kann sich nichts Komischeres und Albernere denken, als die Evolutionen der chinesischen Soldaten; *sie rücken vor, ziehen sich zurück, laufen, drehen sich auf einem Fusse herum, springen, ducken sich hinter ihre Schilde, als lauerten sie auf den Feind; dann springen sie plötzlich auf, schlagen rechts und links und laufen, so schnell sie können, unter dem Rufe: Sieg! Sieg! davon. Man möchte sie für eine Armee Seiltänzer halten, von denen jeder seine Rolle auf seine Weise ausführt.* Wir bemerkten eine grosse Menge, die nur hin und her liefen, bald nach der, bald nach jener Seite, ohne ein bestimmtes Ziel, wahrscheinlich, weil sie nicht wussten, was sie anfangen sollten (...) So lange der Kampf dauerte, schwenkten zwei Officiere, die an den beiden Enden der Bühne standen, beständig mit der Fahne und zeigten durch die grössere oder geringere Geschwindigkeit der Bewegungen derselben den Grad der Hitze des Gefechtes an. Sobald die Fahnen sich nicht mehr bewegen, thun die Kämpfenden desgleichen, und jeder kehrt an seinen Posten oder in die Nähe desselben zurück; denn man sieht nicht so genau hin. (...) Die englische Artillerie musste ein leichtes Spiel mit solchen Feinden gehabt haben, deren Geschicklichkeit darin besteht, Bockssprünge zu machen, oder lange Zeit wie büssende Hindu auf einem Bein zu balanciren. Die Füsiliere und Bogenschützen zeigten hierauf ihre Fertigkeit im Scheibenschliessen; ihre Geschicklichkeit war ausserordentlich. (...) Die Revue endigte mit einem allgemeinen Angriffe auf die einzeln stehenden Forts. Es ist uns rein unmöglich zu sagen und zu erklären, was man that, weil wir nichts davon verstanden. Alles, was wir wissen, ist, dass man lange und undenkbbare Evolutionen machte, und zu wiederholten Malen betäubendes Geschrei ausstiess. Endlich bewegten sich die Fahnen nicht mehr; die Richter auf der Bühne erhoben sich unter Geschrei: Sieg! Die ganze Armee wiederholte dreimal denselben Zuruf, und einer unserer Nachbarn, der ohne Zweifel wusste, was man eigentlich gethan hatte, theilte uns mit, man habe alle Forts ohne Ausnahme mit seltener Unerschrockenheit genommen.<sup>482</sup>

Die apostolischen Missionare, die in angeblich friedfertiger Absicht zur Verkündigung des Evangelium nach China gekommen waren, wußten die Prinzipien von Gehorsam und Patriotismus zu schätzen und waren vertraut mit einem spezifisch westlichen Ordnungsprinzip des Militärischen. Doch so chaotisch ihnen auch erschienen sein mag, was sie in China sahen, die Ordnung hatte eine eigene Logik und sie diente ebenso der machtpolitische Deformierung der Leiber wie die westlichen Disziplinierungsmethoden und stand der westlichen Aggressivität der Macht in nichts nach. Allerdings wurde der militärische Gehorsam, im Sinne eines preußisch-militaristischen oder napoleonisch-militaristischen Kadavergehorsams in dieser spezifischen Kultur der Macht nicht gebraucht. Hier ging es nicht um (scheinbare) Nivellierung der sozialen Unterschiede, sondern gerade um das Herausstellen dieser sozialen Differenzierung. Das führte dazu, dass sich die partikularisierten sozialen Schichten nicht zu einer so gigantischen Konzentration von militärischer Macht formieren konnten/wollten. Dazu muss man berücksichtigen, dass die Trägerschicht des konfuzianischen Konzept die wenig kriegerischen kaiserlichen Beamten waren, denen aktive Körperlichkeit und Stählung des Leibes fernlagen, ja geradezu als unmoralisch erschienen. Das betraf die körperliche *zivile* Arbeit ebenso wie die *militärische*.

---

<sup>482</sup> Huc (1856) a.a.O. S.229ff.

Mengzi (孟子, 374-289 v.u.Z.), ein wichtiger Vertreter des Konfuzianismus, brachte Kopf- und Handarbeit in direkten Zusammenhang mit Herrschen und Beherrschtwerden:

„Great men have their proper business, and little men have their proper business. (...) Hence, there is the saying, ‘Some labor with their minds, and some labor with their strength. Those who labor with their minds govern others; those who labor with their strength are governed by others.’ This is a principle universally recognized.“<sup>483</sup>

Beim Daoisten Laozi (老子) heisst es in noch pazifistischer Absicht des *Nicht-Eingreifens* in die Ordnung des Universums:

„wer fürsten dient im dienste des Dau/ erzwingt nicht mit waffen gehorsam im reich/ sie schlagen zurück auf den schlagenden/ (...)/ gut ist siegen - und damit genug/ man wage nicht, zwingherr zu sein/ siegen und sich nicht brüsten/ siegen und sich nicht rühmen/ siegen und nicht stolz auf den sieg sein/ gezwungen nur sei man ein sieger - / nicht um zu zwingen/ die kraft mißbrauchen bringt verfall/ das heißt: dem Dau zuwiderhandeln/ wer ihm zuwiderhandelt, endet früh“<sup>484</sup>

Und an anderer Stelle:

„ein böses werkzeug sind waffen/ sie sind kein werkzeug des edlen/ gezwungen nur greift er zur waffe/ der ruhe gleichmut schätzt er am höchsten/ siegt er, so freut ihn der sieg nicht/ wer des sieges sich freut/ ist der mordlust verfallen/ wer aber der mordlust verfallen/ nie zwingt er der welt seinen willen auf“<sup>485</sup>

In Kap. 68 schließlich wird ausgeführt:

„ein wahrer feldherr ist nicht kriegswütig/ ein wahrer kämpfer ist nicht zornmütig/ ein wahrer bezwinger des feinds nicht streitsüchtig/ ein wahrer lenker der menschen aber ist demütig/ das nenne ich De des nichtstreitens/ das nenne ich kraft der menschenlenkung/ nenn ich höchstes, das dem himmel gleicht/ seit alters her“<sup>486</sup>

Auch Konfuzius konnte militärischen Ertüchtigungen nicht viel abgewinnen. Das Nicht-Kriegerische wird zum Distinktionsmerkmal einer sich selbst als Elite/Edle verstehenden Beamten-schaft:

„III,7. Konfuzius sprach: ‘Der Edle steht mit niemandem im Wettstreit. Wenn es überhaupt geschieht, dann höchstens beim Bogenschießen. Hier aber verbeugt man sich vor Beginn. Nach Beendigung des Bogenschießens setzt man sich unter Verbeugungen nieder und trinkt Wein. Ein solcher Wettstreit schickt sich für den Edlen.’“<sup>487</sup>

Und selbst wenn der Edle sich mit Bogenschießen beschäftigt, dann kommt es nicht auf die Gewalt der Ausführung an, sondern auf die Geschicklichkeit:

„III, 16. Konfuzius sprach: ‘Beim Bogenschießen kommt es nicht darauf an, die Zielscheibe zu durchbohren, denn die Kräfte des Menschen sind ungleich. So jedenfalls hielt man es in alten Zeiten.’“<sup>488</sup>

---

<sup>483</sup> Legge, James: *The Works of Mencius*. Buch III, Teil 1, Kap.4., Absatz 6., In: Ders.: *The Four Books*. Shanghai 1930. S.627 In der Übersetzung von Richard Wilhelm, einem Pfarrer, der in deutschen Kolonialdiensten in China stand, heißt es etwas versöhnlicher: „Die Arbeiten der höheren Klasse sind andere als die des gemeinen Volks.(...) Darum heißt es: Es gibt Geistesarbeiter und Handarbeiter. Die Geistesarbeiter halten die andern in Ordnung, und die Handarbeiter werden von den andern in Ordnung gehalten. Die von den andern in Ordnung gehalten werden, nähren die andern. Die die andern in Ordnung halten, werden von diesen ernährt. Das ist eine durchgehende Pflicht auf der ganzen Welt.“ Vgl.: Wilhelm, Richard: *Mongdsi. (Mongko)*. Buch III A. Jena 1916. S.56

<sup>484</sup> Laodse(Laozi) In: Schwarz (Hrg.) a.a.O.Kap. 30. S.67

<sup>485</sup> ebd. Kap. 31. S.68

<sup>486</sup> ebd. Kap. 68. S.93

<sup>487</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.51

<sup>488</sup> ebd. S.53



Konfuzius stellte seine Beratertätigkeit sogar ein, wenn er nach militärischen Ratschlägen gefragt wurde:

„XV, 1. Ling-gong (Herrscher im Staate im Wei) wollte die Meinung des Meisters zu Regeln der militärischen Taktik hören. Doch Konfuzius meinte: ‘Über die Regeln des Anstands und die Riten habe ich viel gehört. Von militärischen Regeln dagegen verstehe ich nichts.’ Am nächsten Tag verließ der Meister den Staat Wei.“<sup>489</sup>

Aus all dem folgt, dass Konfuzius Militärmusik nicht übermäßig schätzte:

„II,25. Konfuzius sagte von der Musik des alten Kaisers Shun: ‘Sie ist vollendeter Wohlklang und zugleich vollendeter Ausdruck edler Gesinnung.’ Zur Musik des kriegerischen Königs Wu meinte er: ‘Auch sie ist sehr wohlklingend, aber sie drückt nicht in höchster Weise edle Gesinnung aus.’“<sup>490</sup>

Als Distinktionsmerkmal und Ausdruck des Edlen schätzte Konfuzius das Nicht-Militärische, was aber nicht zu einer grundsätzlichen Friedfertigkeit bei ihm führte, denn bei Müßiggang und folglich Nichtbeachtung der Riten hörte für ihn der Spaß auf:

„XIV,43. Yuan Rang (ein alter Bekannter des Meisters) hockte auf dem Boden. Er verharrte in dieser Haltung und wartete, dass Konfuzius zu ihm herantrat. Der Meister sagte zu ihm: ‘Als Junge warst du nicht artig und bescheiden, als Erwachsener hast du nichts Nennenswertes geleistet. So lebst du immer weiter - wie ein Tagedieb.’ Er nahm seinen Stock und schlug ihm auf die Schienbeine.“<sup>491</sup>

Die chinesische Geschichte ist kein homogener Block chinesischer Herrschaft gewesen. In Zeiten fremdbeherrschter Dynastien, und das hieß in der Regel Beherrschung durch kriegerisch ausgerichtete Reitervölker aus dem Norden, gewann das Kriegerische *kultureller Darstellungen* wieder an Bedeutung. Die Tang-Dynastie, die eigentümlicherweise als Blütezeit der chinesischen Kultur gefeiert wird, war eine ethnisch sehr gemischte Dynastie und die nicht-chinesischen Bevölkerungsanteile brachten mit ihrem Genuß am Augenblick neuen Schwung, Lebendigkeit und Vielfalt in das chinesische Kulturleben, dem Stetigkeit und Ruhe so wichtig waren. Aus diesem kulturellen Zusammentreffen entstanden Innovationen, die aus empirischen Experimenten mit neuen kulturellen Ausdrucksformen herrührten und eine wesentliche traditionelle Grundlage für Theaterexperimente bis in die Gegenwart blieben.

„Überhaupt war die Tang-Blütezeit eine Periode des Aufschwungs der Musik. Die damals aus verschiedenen fremden Ländern eingeführten Musikinstrumente und Weisen (wie z.B. die Qiuci-, Tianzhu-, Xiliang- oder Gaochang-Musik) vermischten sich mit der chinesischen Zeremonialmusik, und es gab viele Neuschöpfungen. In der Musik bot sich ein genaues Abbild der gesellschaftlichen Stimmung und der kulturellen Atmosphäre der Epoche, vom Kaiserhof bis zum Marktplatz, vom Kernland bis in die Grenzregionen. Die Musik umfaßte das Lieblingsstück des Kaisers Taizong ‘Prinz Qin zerschlägt die Schlachtreihen’ ebenso wie Kaiser Xuanzongs Lied ‘Regenbogenhemd und Federkleid’, ungestüm wilden Tanz ebenso wie langsamen Gesang mit gemessenen Bewegungen. In der *Älteren Geschichte der Tang* wird berichtet: ‘Alle Tänze, die dem vom ‘Zerschlagen der Schlachtreihen’ folgten, wurden unter dem Wirbel großer Trommeln aufgeführt und vermischten sich mit Klängen der Qiuci-Musik. Ihr Klang schallte hundert Meilen weit und erschütterte Berge und Hügel. (...) Bei offiziellen Feiern erklang ausschließlich die Xiliang-Musik, da sie am gemächlichsten und kultiviertesten war.’ Mal militärisch mal zivil, mal kraftvoll mal elegant - die Musik dieser Epoche entsprach damit der ‘Grenzland-’ und ‘Feld- und Gartenlyrik’ in der damaligen Dichtung. Musik, Lieder und Tänze trugen nicht mehr das alte rituelle Gepräge von Zeremonien, sondern waren zu weltlich-heiteren Tönen des Herzens gewor-

---

<sup>489</sup> ebd. S.114

<sup>490</sup> ebd. S.55

<sup>491</sup> ebd. S.113 f.

den. Eben diese musikalische Ausdruckskraft durchdrang alle Bereiche der Kunst der Tang-Blüte und bildete die Seele ihrer Schönheit. Deshalb kann man zu Recht vom 'Klang' der Tang-Blüte sprechen. (...) Tanz und Kalligraphie stehen im selben Verhältnis zueinander wie Musik und Poesie. Etliche Anekdoten handeln davon, wie nach der Betrachtung einer tänzerischen Pose eine Kalligraphie entsteht, wie z.B.: 'Als Zhang Xu den Schwerttanz der großen Tänzerin Gongsun sah, wurde sein Schreibstil noch schwungvoller.' Wodurch zeichnen sich die Tänze der damaligen Zeit aus? Genau wie die Musik stammen auch sie vorwiegend von zentralasiatischen Vorlagen - so vom mongolisch-türkischen Drehtanz (*huxuan wu*), auch 'Mongolensprung' (*huteng*) genannt - ab. Die schlangenartigen, kraftvollen und elastischen Pinselstriche, die vielfältig verwobenen, mal kompakten, mal lockeren Strukturen und Kompositionen, die aufbrausenden Emotionen, die ungezähmte Kraft und der grenzenlose Schwung - all dies macht die Konzeptschrift der Tang-Blüte auch zu einem Tanz auf dem Papier.<sup>492</sup>

Doch das änderte sich grundsätzlich ab dem 11. Jahrhundert durch das *neokonfuzianisch* geprägte, körperfeindliche Distinktionsverhalten der Oberschicht in der Song-Dynastie:

„Während im 7. und 8. Jahrhundert eine mit Barabaren ethnisch vermischte Aristokratie ihre Vorliebe für kriegerische Spiele (Polo, Reiten, Jagd usw.) durchgesetzt hatte, bemühte sich die aus reichen und gebildeten Familien zusammengesetzte Führungsschicht des 11.-13. Jahrhunderts, die zumeist in der Stadt residierte und von den Einkünften ihres Grundbesitzes lebte, ihre Distanz gegenüber den Steppentraditionen, den Volksbelustigungen und ihre Verachtung der körperlichen Anstrengung zum Ausdruck zu bringen. Der zu Beginn der Tang-Zeit hochgeschätzte Beruf des Kriegers hatte sein ganzes Ansehen eingebüßt, seit das Heer aus Söldnern bestand, die aus den untersten Volksschichten rekrutiert wurde. ...*Der chinesische Literat blieb, von Ausnahmen abgesehen, von nun an ein reiner Intellektueller, der Geschicklichkeitsspiele und Athletenwettkämpfe dem Volk überließ.* Diese in der chinesischen Oberschicht tiefverwurzelte Verachtung jeder körperlichen Anstrengung und Fähigkeit hat sich bis in unsere Zeit hinein erhalten, und *der Sport wurde in China erst in jüngerer Vergangenheit unter dem Einfluß der angelsächsischen Länder wieder eingeführt.*“<sup>493</sup> (Hervorhebung A.B.)

Mao Zedong hat seit 1949 unter dem Eindruck der westlichen Arbeiterbewegung und der produktiven kapitalistischen Effizienz der „protestantischen Ethik“ des westlichen Imperialismus viel „revolutionäre“ Anstrengungen unternommen, um den chinesischen Intellektuellen ihre Verachtung körperlicher Arbeit auszutreiben, indem er sie in nicht endenwollenden militärisch durchorganisierten Umerziehungskampagnen durch körperliche Arbeit den Werktätigen näher bringen wollte. Dieses Projekt ist mehr oder weniger mißglückt. Es gibt wieder junge Intellektuelle, die sich den Fingernagel des kleinen Fingers extrem lang wachsen lassen, um darüber symbolisch ein neues/altes Distinktionsverhalten denjenigen gegenüber zu zeigen, die mit ihren Händen arbeiten müssen und für die lange Fingernägel deshalb nicht praktikabel sind.

### **3.3.3.1 Die Härte der Weichheit. Subtile Techniken des Machtkampfes**

Man könnte das westliche Konzept machtpolitischer (De)Formierung *hart* und das nicht minder aggressive Konzept machtpolitischer (De)Formierung in China *weich* nennen. Auf Letzteres verweist z.B. die Bezeichnung für Konfuzianismus *rujia* (儒家).

„Der chinesische Name für diese geistige Richtung ist *Ru-jia*. 'ja' heißt eigentlich 'Familie' (das Zeichen ist aus den Komponenten 'Schwein' und 'Dach' zusammengesetzt); in Zusammenhang mit geistigen Strömungen, Denkrichtungen etc. bedeutet es aber 'Schule'. Warum das Zeichen für 'Familie' in dieser Bedeutung verwendet wird, ist dann verständlich, wenn wir daran erinnern, dass das Lehrer-Schüler-Verhältnis im alten China am Vater-Sohn-Verhältnis orientiert war. Es wurde patriarchalisch interpretiert, wobei hier die große Bedeutung von Modellen und

<sup>492</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.249 ff.

<sup>493</sup> Gernet (1979) a.a.O. S.282 f.

Beispielhandlungen zum Ausdruck kam. Im Lehrer war gewissermaßen die als jeweils rechtens und sittlich empfundene Moralnorm personalisiert, welche als moralischer Imperativ für eigenes Verhalten zu gelten hatte. In einem Denken, das zur Begründung vor allem Entsprechungen, Assoziationen, Analogien verwendete, hatte die Personifizierung geforderten Verhaltens bei der Propaganda von Moral eine ganz entscheidende Funktion. Hinzu kommt der für die geistige Kultur des traditionellen China typische Bezug auf das Alte (...) Der Lehrer war - analog dem Vater in der Familie - zugleich der *xian-sheng*, der 'zuvor Geborene' (...) Und *ru*? Seine ursprüngliche Bedeutung ist 'weich, geschmeidig, biegsam'. Anzunehmen ist, dass mit *ru* jene Menschen bezeichnet wurden, die Funktionen bei Kulthandlungen ausübten und die dann besonders zeremoniegebunden, ritualbewußt und förmlich auftraten - dies im offensichtlichen Gegensatz zu dem 'harten' Wesen der Heerführer und Feldherren. Es handelte sich dabei - in sozialen Verband der altorientalischen Klassengesellschaft Chinas - um Angehörige der niederen Schicht der herrschenden Klasse, und genau diese Schicht bildete den sozialen Boden des entstehenden Konfuzianismus. (...) Hinzu kommt ein inhaltlicher Aspekt. Tatsächlich waren es gerade die Konfuzianer, welche die Einhaltung der Sitten und Riten in ihrer Lehre ausdrücklich betonten. Die Ausübung und Bewahrung der Riten war für sie das vorzügliche Attribut des Herrschenden und zugleich des kultivierten Menschseins. Das - im konfuzianischen Sinne - anständige, sittliche und rituell geformte, *weiche* Benehmen hebt vom einfachen Volk ab, das körperlich hart arbeitet. Der Einsatz eigener körperlicher Kraft drückt Zugehörigkeit zu niederen Schichten aus, womit sich die Geringschätzung körperlicher Kraft durch den Konfuzianismus verbindet. In dem Sinne sind die Konfuzianer als *ru*-Leute 'Weichlinge'.<sup>494</sup>

Man sollte das Prinzip der *Weichheit* und des *Schwachen* in seinem aggressiven und formenden Potential nicht unterschätzen. Schon Laozi hatte die Effektivität des Weichen beschrieben, als dessen Symbol u.a. das Wasser gilt, welches wiederum das Symbol für „Dao“, den „rechten Weg“, ist. Auch ein deutsches Sprichwort weiß um diese Kraft: *Steter Tropfen höhlt den Stein*.

Bei Laozi heißt es:

„nichts in der welt ist weicher und schwächer als wasser/ und doch gibt es nichts, das wie wasser/ starres und hartes bezwingt/ unabänderlich strömt es nach seiner Art“<sup>495</sup>

Für Laozi ist das Weiche, Schwache das eigentlich Starke, denn scheinbare Schwäche besiegt scheinbare Stärke. Das Schwache ist das Lebendige, aber auch das Formbare. Das heißt, man muss in Prozesse eingreifen, bevor etwas hart wird. Das Lebendige ist formbar/ *beugbar*, das Tote kann nur gebrochen werden.

„zart und schwach ist des menschen leib, wenn er eben/ geboren/ starr und hart aber wird er im tode/ zart und biegsam sind tiere und pflanzen, eben erstanden/ steif und dürr aber sind sie im tode/ so sind das starre und harte gefährten des todes/ das zarte und schwache gefährten des lebens/ so siegt nicht die starre und starke waffe/ den starren und starken baum fällt die ax/ so sinkt in die niederungen das starke und große/ indes das zarte und schwache die Höhen erklimmt“<sup>496</sup>

Und in Kap. 64:

„ruhendes ist leicht zu halten/ keimendes ist leicht zu leiten/ sprödes leicht zu teilen/ geringes leicht zu zerstreuen/ handle, ehe es da ist/ lenk es, ehe es wirr wird“<sup>497</sup>

Da Laozi von der Schwäche des Gewalttätigen überzeugt ist, rät er dem Staat, darauf zu verzichten, dem Volk mit Gewalttätigkeit zu begegnen:

„das weiche besiegt das harte/ der fisch steigt nicht aus der tiefe/ scharfe waffen des staats zeige man nicht dem volke“<sup>498</sup>

<sup>494</sup> Moritz (1990) S.41f.

<sup>495</sup> Laudse (Laozi) In: Schwarz (Hg.) a.a.O. Kap. 78. S.99

<sup>496</sup> ebd. Kap.76. S.97

<sup>497</sup> ebd. Kap.64. S.91

Weichheit zwingt das Harte, das Gestaltlose durchdringt das Undurchdringliche. Das ist der Weg der Natur, des Universum und dem darf man sich nicht widersetzen.

„das härteste in der welt - /bezwungen wird es vom geschmeidigsten/ das lückenlos undurchdringliche -/ *durchdrungen* wird es vom *gestaltlosen*/ so weiß ich denn:/ *nicht wider die natur handeln/ fördert der dinge gedeihen/ aber/ belehrung ohne worte/ handeln*, doch nicht wider die natur - / gar selten trifft man dergleichen/ in dieser welt“<sup>499</sup> (Hervorhebung A.B.)

Musik/Klang ist in der Lage, gestaltlos das Undurchdringliche zu durchdringen und zu belehren/ zu bilden/formen/ zum Schwingen zu bringen ohne Worte (*Wort* im Sinne von bereits interpretiertem/ fixiertem Klang, also mit Bedeutung ausgestattetem Klang). Es gibt Musiker und Wissenschaftler, die davon ausgehen, dass es der *Klang des Wassers* war, der die Menschen dazu veranlaßte, den Ton C zum Ausgangspunkt ihrer Musik zu machen, weshalb sie den C-Dur-Akkord auch als Wasserakkord bezeichnen.

„Viele Musiker meinen, den Ur-Klang der Musik real in der Natur vernommen zu haben. Hans Stege berichtet von dem Schweizer Komponisten G. Nordmann, der die Berströme und Wasserfälle seiner Heimat untersucht hat und in ihnen immer wieder die Akkordfolgen des C-Dur-Akkordes fand, getrübt, wie er sagte, durch ein nicht zu dem Akkord gehörendes tiefes F, das gewöhnlich als Unterquinte von C gehört wird. (...) Der Hamburger Professor Dr. Georg Anschütz hat diese Angaben an der Nordsee und an der Isar, in der Nähe von München, nachgeprüft. Auch dort wurden vorwiegend F und C gefunden. Das F ist nach Ansicht des Züricher Geologen Prof. Albert Heim Grundlage aller Wasserklänge. (...) In anderem Zusammenhang sagt Prof. Heim: ‘Wenn man am Ufer eines rauschenden Wassers ein Lied in einer anderen Tonart als C-Dur zu singen versucht, dann entstehen sehr heftige Dissonanzen. Unbewußt wird niemand am rauschenden Wasser anders als in C-Dur oder, wenn der Strom recht gewaltig donnert, in F-Dur singen. (...) Gewiß ist da die Frage naheliegend und berechtigt, ob nicht der Mensch C zum Ausgangspunkt seiner Musik deswegen gemacht hat, weil er es eben vom Wasser her so in den Ohren hatte.’“<sup>500</sup>

Auch das chinesische Tonsystem geht vom Ton C aus.<sup>501</sup>

Im Sinne der ethischen Erziehung sollen im konfuzianischen Sinne die Menschen nicht gebrochen, sondern *gebeugt* werden. Während die Daoisten sich um widerstandslose Stromlinienförmigkeit im Lauf der natürlichen Prozesse bemühen - eine sehr energiesparende Lebensweise -, wollen die Konfuzianer *stromlinienförmig agierende Individuen*, die die machtpolitische Hierarchie und Struktur der Gesellschaft als *Natur* anerkennen und sich dieser *beugen*. Ich hatte bereits im 2. Kapitel die groteske Ausführung Lin Yutangs bezüglich der Körperweisheit der Chinesen zitiert, die gebeugt gingen, weil sie sich entweder bereits im Strom befinden oder sich aber entsprechend in die strömende Richtung beugen. Daran gemessen sind aufrecht gehende Europäer natürlich ein energetisches Debakel, es sei denn, man beobachtet die Radfahrer auf der „Tour de France“, denen nie in den Sinn kommen würde aufrecht sitzend ihre Runden zu strampeln. Man könnte sie für gute Konfuzianer halten, doch sobald sie von ihrem Rad absteigen, sich strecken und womöglich mit stolzgeschwellter Brust das Gelbe Trikot überstreifen, weiß man, dass sie wohl für die Zeit des Rennens eher - energietechnisch betrachtet - Daoisten denn Konfuzianer waren. Sobald sie von den Rädern steigen, sind sie

---

<sup>498</sup> ebd. Kap.36. S.71

<sup>499</sup> ebd. Kap. 43. S.75

<sup>500</sup> Vgl. Behrendt a.a.O. (CD 2) Teil 2/ Kap. 2

<sup>501</sup> Vgl.: Pischner (1955) a.a.O. S.18 f.

wieder Europäer, die, unkultiviert wie sie nun mal sind, die Arme in die Höhe reißen, laute, mißtönende Klänge ausstoßen, ihre breit grinsenden Gesichtszüge nicht unter Kontrolle haben und überhaupt in unmanierlichster Weise herumzappeln, fremden Leuten in distanzloser Kumpanei um den Hals fallen und ihrem Publikum höchst selten durch eine angemessene *Verbeugung* danken. *Barbarisch*. Auch in den „Gesprächen“ des Konfuzius wird auf die Wildheit der barbarischen Sitten und wie man ihnen begegnen solle, bezug genommen. Vor allem in solcher Weise, die dem elitären Distinktionsbedürfnis der Chinesen als einziger Kulturnation unter dem Himmel Rechnung trägt.<sup>502</sup> Der konfuzianische Edle hingegen muss auf drei Dinge achten, wie es ein Schüler des Konfuzius auf dem Sterbebett als letzte Hinterlassenschaften preisgibt:

„VIII, 4. (...) In seinem Benehmen sei er niemals grob oder unachtsam. Sein Mienenspiel sei harmonisch und wecke Vertrauen. In Wort und Stimme liege nichts Gemeines und Ungehöriges.“<sup>503</sup>

Auf die Frage, ob man alle, die dem Herrscher nicht in seinem Willen folgen wollen, töten solle, antwortet Konfuzius:

„XII, 19. (...) ‘Wieso müßt Ihr töten, wenn Ihr regiert? Ihr selbst müßt das Gute nur wirklich wollen, dann wird auch das Volk gut werden. Der Herrscher ist dem Winde gleich. Der gewöhnliche Mann gleicht dem Gras. Bläst der Wind übers Gras, dann biegt es sich.“<sup>504</sup>

Auf die Frage, was sittliches Verhalten sei, sagt Konfuzius:

„XII,22. (...) ‘Man solle Gerades auf Verbogenes setzen, damit auch das Verbogene wieder gerade werde.“<sup>505</sup>

Das *Gerade* in diesem Fall ist ein vorbildhafter Mensch, dessen Vorbildwirkung sich auf die Verbogenen überträgt. Das bedeutet aber, dass der gerade Mensch, der sittliche Mensch eben einer sein muss, der sich gut verbeugen kann, während dem Verbogenen der Sinn für das Verbeugen/ die Sitten noch nicht tief genug eingepägt ist. Konfuzius selbst war ein exzellenter Verbeuger.

„X,4. Wenn er durch das Palasttor trat, so lief er etwas *gebeugt*, als befürchte er, nicht hindurchzupassen. (...) Kam er am Thron vorbei, so änderte sich sein Gesichtsausdruck. Seine Miene wurde ernst, seine Schritte wurden flüchtiger. Seine Stimme wurde leise - als fehle ihm die Kraft zum Reden. Sorgfältig hob er sein Gewand an, wenn er zur Audienzhalle emporstieg. Er ging *achtungsvoll gebeugt* und wagte kaum zu atmen. Wenn er dann aus der Audienzhalle wieder heraustrat und die Stufen herabstieg, entspannte sich sein Gesicht. Konfuzius machte dann einen frohen, zufriedenen Eindruck. Schnellen Schrittes ging er weiter. Seine Gestalt schien zu schweben, einem Vogel gleich, der seine Flügel ausstreckt. Er kehrte an seinen Platz zurück - voller Ehrfurcht.“<sup>506</sup>

„X,5. War Konfuzius als Gesandter unterwegs, so hatte er das Zepter seines Herrschers zu tragen. Dabei nahm er eine *ehrfürchtig gebeugte Haltung* ein - so, *als fehle es ihm an Kraft*. Er hielt das Zepter nur bis zu der Höhe, in der sich bei der *Verbeugung* die zusammengelegten Hände

---

<sup>502</sup> Vgl.: Konfuzius In: Moritz (Hrg.) (1982) a.a.O. Kap.III,5. S.51; Kap. IX, 15. S.80; Kap. XIV, 17. S.109; Kap. XV, 6. S.115

<sup>503</sup> ebd. S.75

<sup>504</sup> ebd. S.97f.

<sup>505</sup> ebd. S.99

<sup>506</sup> ebd. S.83

befinden - keinesfalls höher; er hielt es aber auch nicht tiefer als bis zu der Höhe, in der sich die Hände befinden, wenn ein Geschenk überreicht wird.“<sup>507</sup>

„X, 15. Wollte er durch einen Boten Grüße übermitteln lassen, dann *verbeugte* er sich zweimal, wenn er den Überbringer der Grüße auf den Weg geleitete.“<sup>508</sup>

„X, 23. Machte ihm jemand ein Geschenk, so *verbeugte er sich nicht*, selbst wenn es Pferd und Wagen waren. Dies tat er nur bei Opferfleisch.“<sup>509</sup>

„X, 25. (...) Fuhr er im Wagen und sah dabei Menschen in Trauerkleidung, dann *beugte* er sich nach vorn bis zum Querbalken, so sein Mitgefühl ausdrückend. Gleiches tat er, wenn er vom Wagen aus einen Träger des Staatssiegels erblickte.“<sup>510</sup>

Für Konfuzius traf zu, was der apostolische Missionar Huc im 19. Jahrhundert und ich selbst Ende des 20. Jahrhunderts bemerkten, nämlich, dass die in den Sphären der Öffentlichkeit und des Privaten in verschiedenem Maße theatral kommuniziert wurde:

„X,2. Wenn Konfuzius bei Audienzen am Hofe mit zweitrangigen Amtsträgern sprach, hatte er einen *ungezwungenen Ton*. Im Gespräch mit hohen Amtsträgern verhielt er sich *besondern höflich*. In Anwesenheit des Herrschers war er *voll Ehrfurcht und angemessener Würde*.“<sup>511</sup> (Hervorhebung A.B.)

Im privaten Bereich hingegen leistete er sich die eine oder andere Bequemlichkeit.

„VII,4. Wenn der Meister Muße hatte, wirkte er entspannt und heiter.“<sup>512</sup>

„X, 24. Im Bette lag er nicht steif wie eine Leiche. Zu Hause verhielt er sich im allgemeinen durchaus nicht so förmlich wie etwa dann, wenn er einen Gast empfing oder selbst zu Gast war.“<sup>513</sup>

Allerdings in wirklich entspanntem Zustand kann man sich den Konfuzius kaum vorstellen. Fast das gesamte Kapitel X der „Gespräche“ widmet sich den theatral abgezielten Aktionen von Konfuzius im Fall des Essens, Trinkens, Schlafens, Ausfahrens, Krankseins, des Trauerfalls, der Bekleidung.

Das Weiche, Biegsame, Schmiegsame kommt auch in Ermahnungen vor, die vor jedwedem Draufgängertum warnen, Vorsicht und eine gewisse Ängstlichkeit (nicht Feigheit) werden favorisiert. Eine besonders effektive, Ohnmacht produzierende Wirksamkeit entfaltet dieses Prinzip auch in der explizit entwickelten Kultur des Indirekten, der Anspielung, des ausgesprochen Unausgesprochenen. Ein kleines Beispiel bietet Konfuzius selbst, indem er sich auf brutal höfliche Art und Weise eines Besuchers entledigt.

„XVII,20. Ru Bei wünschte Konfuzius zu sehen. Unter dem Vorwand, krank zu sein, lehnte der Meister es ab, ihn zu empfangen. Während aber der Bote zur Tür hinausging, nahm er die Laute, damit man es hören konnte.“<sup>514</sup>

---

<sup>507</sup> ebd. S.84

<sup>508</sup> ebd. S.85f.

<sup>509</sup> ebd. S.86

<sup>510</sup> ebd. S.87

<sup>511</sup> ebd. S.83

<sup>512</sup> ebd. S.69

<sup>513</sup> ebd. S.86 f.

<sup>514</sup> ebd. S.129

Eine solche Taktik von „Konfliktvermeidung“, die m.E. wenig mit Friedfertigkeit zu tun hat, kann den westlich sozialisierten Menschen in Verhandlungen mit chinesischen Partnern durchaus in Schwierigkeiten bringen. Das Weiche bricht das Harte und ist in der Lage, höchst effektvolle Demütigungen zu produzieren, deren man sich mit simpler Angriffslust nicht erwehren kann. Chinesen nutzen diese Methode auch untereinander. Ich habe solche Kommunikationsstrategien, die oft mit subtilen Machtkämpfen einhergehen und die wir im Westen vielleicht *mobbing* nennen würden, oft beobachtet. Ein treffendes Beispiel ist, wie sich das Kulturministerium des seit Dezember 1988 amtierenden Intendanten des ZET, des Hausdramatikers Liu Shugang (刘树纲), im Oktober 1990 entledigte. Sein Sohn war in die studentischen Aktivitäten im Juni auf dem Platz vor dem Tor des Himmlischen Friedens verwickelt und verließ später illegal das Land. Zur selben Zeit lief am ZET eine gut besuchte Inszenierung mit dem Titel „Großstadtcowboys“ (都市牛仔, dushi niuzai)<sup>515</sup>. Ein Vertreter des Kulturministeriums forderte Mitte 1989 eine Videoaufzeichnung der Inszenierung an, da man deren „künstlerische Qualität überprüfen müsse.“ Bis zum Ende der Überprüfung sei die Inszenierung auszusetzen. Bis heute ist diese Überprüfung nicht abgeschlossen... Die Inszenierung wurde nicht mehr gespielt, aber sie wurde auch nicht verboten. Der Intendant Liu Shugang wurde zusammen mit seinem gesamten Intendantenteam (dazu gehörte u.a. der Bühnenbildner Xue Dianjie und der Regisseur Wen Xingyu, der o.g. „Großstadtcowboys“ inszeniert hatte) im Oktober 1990 von den bis heute amtierenden Intendanten Zhao Youliang 赵有亮 (Schauspieler) und Yang Zongjing 杨宗镜 (Schauspieler/ Regisseur) abgelöst. Doch, wie mir Liu Shugang in einem Gespräch mitteilte, war er bereits seit Mitte 1989 nicht mehr amtierend, wobei er aber nicht abgesetzt wurde, sondern die Verwaltungsgeschäfte wurden anderen übertragen - ohne Begründung. Das Intendantenteam konnte nichts unternehmen. Sie waren nicht direkt kritisiert, sie waren nicht abgesetzt, sondern einfach stillgelegt worden. Sie bekamen weiterhin ihr Gehalt, behielten formal ihren Posten und das wars. Liu Shugang hat sich vom Theater abgewandt und schreibt nun kommerziell einträgliche Fernsehdrehbücher. Dasselbe trifft auf den Regisseur Wen Xingyu zu.

Eine andere, über die Jahrtausende verfeinerte, subtile Methode der Auseinandersetzung ist die historische Analogie und Anspielung nach dem Motto: Auf den Maulbeerbaum weisen, indem man die Akazie beschimpft. Das wird besonders deutlich in der langen Tradition des historischen Dramas, die bis in die Gegenwart hineinwirkt und ein beliebtes Mittel der Auseinandersetzung zwischen politischen oder anderen Kontrahenten ist. Dabei bedient man sich der Technik des *yingshe* (影射)<sup>516</sup>, der (boshafte) Anspielung auf Personen oder Ereignisse.

„Die spezielle Bedeutung des Historischen Dramas wurde besonders deutlich in der Phase Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre, d.h. am Vorabend der ‘Großen Proletarischen Kulturrevolution’ (*wuchan jieji wenhua da geming* - Kulturrevolution), als die damals sog. ‘Neubearbeiteten Historischen Dramen’ (*xibian lishiju*) in hohem Maße den politischen Diskurs konstruierten und mittels dieser so stark parteipolitisch Stellung bezogen wurde, dass heute allgemein die öffentliche Verurteilung eines dieser Stücke, nämlich Wu Hans ‘Hai Rui wird

---

<sup>515</sup> Premiere: 28.4.1989. Regie: Wen Xingyu (文兴宇). Autoren: Ling Shen (凌申)/ Liu Gang (柳岗).

<sup>516</sup> nicht zu verwechseln mit fubi (伏笔), Andeutung bzw. Vorzeichen für spätere Entwicklungen in einem Roman oder Drama.

entlassen' (*Hai Rui baguan*), als Markstein zur Kulturrevolution aufgefaßt wird. (...) Der zunehmende innerparteiliche Fraktionalismus seit der Entlassung Peng Dehuais auf dem Lushan Plenum 1959, einhergehend mit einer Verstärkung des Personenkultes um Mao und einer Radikalisierung der Ideologie nach dem 10. Plenum 1962, hatte offene Kritik unmöglich gemacht und die institutionellen Kanäle politischer, zentralistischer Kritik verstopft. Aus diesem Grunde griffen die chinesischen Wissenschaftler und Autoren zu dem Mittel, über historische Figuren versteckte Anspielungen zu machen, die von den Führern gehört werden konnten oder nicht, und auf die wiederum der Führung ergebene Schreiber mit dem gleichen Verfahren historischer Propagandastücke antworteten. (...) Die Praxis des *yingshe* wurde also auch nach Gründung der VR China von beiden Seiten des politischen Spektrums ausgiebig angewandt (...) Um eine Eindeutigkeit in der Lesbarkeit dieser Dramen in ihrer höchst politischen Brisanz zu gewährleisten, wurde eine Stereotypisierung der Figuren in ihrer Typikalität und Konfliktkonstellation notwendig. Denn erst dadurch konnten die im Stück handelnden Figuren den aktuellen Personen zugeordnet und ihr Verhalten in aller Konsequenz gedeutet werden.<sup>517</sup>

Während der Kulturrevolution wurden historische Stücke, die sich mit Zeiträumen vor Gründung der KP Chinas befassten, verboten. Die „Viererbande“ um Jiang Qing nutzte das Mittel des *yingshe* aber weiterhin auf geschichtswissenschaftlichem Gebiet, indem sie Kaiserinnenfiguren wie Wu Zetian (武則天) und Kaiserin Lü in Anspielung auf Maos Gattin Jiang Qing positiv umwerteten.

„Das Verfahren *yingshe* verschwand somit als Mittel der ‘Kritik von unten’ und Remonstranz an den Herrscher. (...) Die Verhaftung der ‘Viererbande’ im Oktober 1976 und der Durchbruch Deng Xiaopings und seines Modernisierungsprogrammes 1978 brachten die Notwendigkeit großer Veränderungen in Chinas Politik und Gesellschaft mit sich. (...) Schon 1979 wurde die ‘*yingshe*-Methode’ in der Geschichtswissenschaft angegriffen und als ‘unwissenschaftlich’ abgelehnt. Auf einem akademischen Symposium des Shanghaier Theaterinstituts (*Shanghai xiju xueyuan*) im Jahre 1983 wurde dementsprechend nun auch die Anspielungstechnik Historischer Dramen auf die Gegenwart öffentlich diskutiert und kritisiert. (...) Während der Kulturrevolution war diese Technik in dem Maße ausgebeutet und mit expliziten Stellungnahmen und Identifikationen klargestellt worden, dass sie ihren feinen und subtilen Charakter verloren hatte, der noch in den Stücken vor 1966 gelegen hatte. *Yingshe* bedeutete dann, in grober, vereinfachender Weise Parallelen herzustellen, die ausschließlich der Lobpreisung oder Verleumdung von Personen der Tagespolitik zu dienen hatten.“<sup>518</sup>

Die Hin- oder Abwendung zu/ von dieser Methode der Auseinandersetzung ist historischen Konstellationen unterworfen, aber sie ist gleichzeitig von einer so stringenten historisch-kontinuierlichen Wirkungsweise, dass wohl nie wirklich darauf verzichtet werden kann. Zum Beispiel wurde in ähnlicher Weise eine Umdeutung von Shakespeares „Hamlet“ in der Shanghaier Inszenierung „Wer tötete den König - To be or not to be“ (谁杀了国王, shui sha le guowang - To be or not to be)<sup>519</sup> vorgenommen, wobei nicht das Historische wesentlich war, sondern eben die Anspielung. Li Zehou beschreibt diese Techniken auch in ihrer als edle Ästhetik verstandenen und in ihrer spielerischen Bedeutung, wobei es genaue FORMEN in Gestalt solcher Stilmittel wie „Schilderung“ (fu), „Vergleich“ (bi) und „Anspielung“ (xing), die wiederum in bestimmten Gedichtformen, oder wenn man so will, rhythmischen Strukturen, ihren Ausdruck finden.<sup>520</sup>

---

<sup>517</sup> Vittinghoff (1995) a.a.O. S.3 f.

<sup>518</sup> ebd. S.5ff.

<sup>519</sup> Vgl. Budde (3/1999) a.a.O. S.55

<sup>520</sup> Vgl. Li, Zehou (1992) a.a.O. S.102 ff.



Die Theaterentwicklung der chinesischen Moderne brachte es mit sich, dass in Theaterexperimenten wie das „Neue Theater mit moderner Kleidung“, welches sich Anfang des Jahrhunderts in manchen, vor allem in Shanghai beheimateten traditionellen Musiktheatergruppen entwickelte, zugunsten der klar formulierten, gesprochenen Botschaften der traditionell überwiegende musikalische Anteil bei Theateraufführungen zurückging. Das chinesische Publikum war aber an eine solche (indiskrete und ästhetisch vulgäre) rhetorische Direktheit, die mancher als Realismus bezeichnete, nicht gewöhnt. Es fiel ihnen schwer zu entscheiden, ob, was sie sahen, Realität oder Kunst war. Die Kodes stimmten nicht mehr. Das führte zu einigen Verwirrungen. Es gibt mehrere Beispiele dafür, dass chinesische Zuschauer die Bühne stürmten, um einen vermeintlich bössartigen Gutsbesitzer für seine vor aller Augen ausgeführten Taten zu verprügeln. Dieses Verhalten ist oft so interpretiert worden, dass das westliche Theatermodell eben aufklärerischer und wirksamer sei als das chinesische. Ich denke aber, dass im chinesischen Kontext zumindest in gewisser Weise das Gegenteil der Fall war, denn wenn dieses Theater gewirkt hätte wie intendiert, dann wäre das Publikum in der Lage gewesen, von dem *vorgeführten* Gutsbesitzer auf den *realen* Gutsbesitzer in ihrem Dorf zu schließen. Vielleicht ist diese Wirkung eher vergleichbar dem Schock, den Menschen erleben, die das erste Mal in einen Spiegel schauen oder ein realistisches Portraitgemälde oder eine Fotografie sehen. Mei Lanfang zeigte sich sehr beeindruckt von der Direktheit der Wirkungen des „Neuen Theaters mit moderner Kleidung“, worauf ich bereits hingewiesen habe. Vor allem glaubte er, bei der Darstellung der Gegenwart, statt sich auf historische Stoffe und Analogien zu beziehen, „*müßte der Eindruck auf die Zuschauer doch noch direkter, die Wirkung möglicherweise noch größer sein als beim alten Theater.*“<sup>521</sup>

Eine Episode sollte diese Direktheit veranschaulichen.

„In dem Stück *Das Mandarineneiten-Paar im Gefängnis* wird dargestellt, wie die beiden Hauptpersonen, ein junger Mann und ein Mädchen, von einem Kreisbeamten unter der falschen Anklage, einen Mord veranlaßt zu haben, um das Mädchen vor einer ungewollten Verheiratung zu bewahren, ins Gefängnis geworfen, schließlich sogar zu einem Geständnis gezwungen und zum Tode verurteilt werden. Bei einer Aufführung geschah es, dass bei dieser Szene ein Zuschauer auf die Bühne gelaufen kam und den Kreisbeamten wütend beschimpfte und verprügelte. Nur mit Mühe konnte er beruhigt werden, und nahm schließlich, immer noch laut auf den korrupten und grausamen Kreisbeamten schimpfend, seinen Platz im Zuschauerraum wieder ein, so dass das Stück seinen Fortgang nehmen konnte.“<sup>522</sup>

Aber, wie wir wissen, hat Mei Lanfang, der Ästhet, sich bald von dieser Methode abgewandt. Im chinesischen Theater wie in der kulturellen Kommunikation gesellschaftlicher Öffentlichkeit sagt man die Dinge möglichst „durch die Blume“. Das bedeutet nicht, dass es in der chinesischen Kommunikation nicht auch Direktheiten gäbe, aber sie sind anders verteilt oder tabuisiert, als wir es gewohnt sind. Dieser kulturelle Unterschied führt auch heute noch in der interkulturellen Kommunikation zur Schwierigkeiten. Chinesen äußern sich öfter erstaunt über die aus ihrer Sicht vulgäre Art der Direktheit in der westlichen Kommunikation. Sie empfinden diesbezüglich durchaus eine kulturelle Überlegenheit dem westlichen Kommunikationspartner gegenüber.

---

<sup>521</sup> Mei Lanfang, zitiert nach Eberstein (1983) a.a.O. S.219

<sup>522</sup> Eberstein, (1983) ebd. S.219f.

### 3.3.3.2 Harmonie: Freude und Unterwerfung

---

Ein zentrales Thema in der chinesischen Geistesgeschichte ist der Gedanke der Harmonie, der Harmonisierung gesamtgesellschaftlicher Prozesse. Auch Konfuzius ist fast manisch besessen von dem Gedanken, eine Ordnung zu finden und mittels der Musik zu strukturieren, die dem Traum von der Harmonie näher kommt. Was ist Harmonie physikalisch betrachtet?

„Wer immer sich auch nur oberflächlich mit Musik beschäftigt hat weiß, jede Disharmonie strebt danach, sich in einer Harmonie aufzulösen. Wenn nun, wie wir gesehen haben, die harmonischen Verhältnisse in der Musik Abbilder sind der gleichen harmonischen und mathematischen Verhältnisse, die es im Planetensystem und im Kosmos, in der Biologie und in all den anderen Bereichen gibt, von denen wir gesprochen haben, dann gilt selbstverständlich auch außerhalb der Musik: jede Disharmonie strebt danach, sich in einer Harmonie aufzulösen.“<sup>523</sup>

Zugrunde liegen Austauschprozesse, die z.B. bei unterschiedlichen Energieniveaus immer eine Angleichung anstreben. Oder anders ausgedrückt: stellt man einen Topf mit warmem Wasser neben einen mit kaltem Wasser wird es solange einen Wärmeaustausch geben, bis sich beide Temperaturen angeglichen haben. Ein System wird seine Energie so lange abgeben und das andere System diese solange aufnehmen, bis beide energetisch ausgeglichen sind. Rahmenbedingung ist der universell gültige Satz von der Erhaltung der Energie, der besagt:

„Energie kann in verschiedene Formen umgewandelt und auf andere Körper oder Systeme übertragen werden. Bei diesen Vorgängen bleibt die Summe aller Energiebeträge  $W_{\text{ges}}$  konstant. Energie entsteht nicht und verschwindet nicht.  $W_{\text{ges}} = \text{konstant}$ .“<sup>524</sup>

Einen genialen graphischen Ausdruck dieses Umstandes finden wir im Yin&Yang Zeichen, welches ausdrückt  $\text{Dao} = \text{yin} + \text{yang} = \text{konstant}$ .  $\text{Dao} = W_{\text{ges}} = \text{Summe aller Energiebeträge}$ . Sind yin und yang in Balance gebracht, kommt das System zur Ruhe, ist harmonisiert. Dieser Zustand der Ruhe bedeutet auch Zeitlosigkeit oder Ewigkeit. Es ist kein Zufall, dass die Chinesen die ersten waren, die die genaueste Annäherung an die Unendlichkeit, nämlich den Wert für  $\Pi$  berechneten. Die Daoisten ebenso wie die Konfuzianer haben sich - wenn auch mit verschiedenen Prämissen - sehr stark für die Erreichung dieses Zustands der Ruhe und des absoluten Ausgleichs interessiert.

Das chinesische Wort für Harmonie (hexie, 和谐) besteht zum einen aus dem Zeichen 和 *he* = *mild, mäßig, harmonisch, unentschieden*.. Es kommt in Wortverbindungen vor wie: freundlich (he'ai, 和蔼), sanfter Wind (hefeng, 和风), versöhnt (hehao, 和好), unentschiedenes Spiel (heju, 和局), Harmonie/ Eintracht (hemu, 和睦), Frieden (heping, 和平), fügsam/ gehorsam (heshun, 和顺), politische Heirat zwischen chinesischen Herrscherhäusern und denen der benachbarten „Barbaren“ (heqin, 和亲) etc. Im musikalischen Sinne heißt Harmonie (hesheng, 和声) soviel wie EinKLANG.<sup>525</sup> Das Zeichen 谐 *xie* bedeutet soviel wie *Harmonie, Übereinstimmung*, heißt aber auch *scherzhaft*. In musikalischen Termini kommt es vor in *Scherzo* (xiexuequ, 谐谑曲) und bedeutet auch Teil-, Partialtöne bzw. *homonym, gleichklingend, gleichlautend* (xieyin, 谐音).<sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> Vgl. Behrendt. Teil 2/ Kap.4 (CD2) a.a.O.

<sup>524</sup> Vgl.: *Wissensspeicher Physik*. (1981) a.a.O. S.57

<sup>525</sup> Vgl.: *Xin han de cidian* (1988) a.a.O. S.328

<sup>526</sup> ebd. S.895

Im westlichen Kontext entstammt der Harmoniebegriff dem griechischen Wort *harmonia*. Er bedeutet ursprünglich „Fügung, Verbindung“ und bezeichnete eine Klammer, die zum Zusammenhalten von Schiffsplanken gebraucht wurde.

„Davon läßt sich ein Prinzip der ‘Fügung’ ableiten, der Zusammenhalt voneinander unabhängiger Teile, die in ihrer Bewegung aufeinander bezogen sind oder auch die Vereinigung gegensätzlicher Elemente zu einem geordneten Ganzen. (...) Im griechischen Mythos gilt H. als Tochter des Kriegsgottes Ares und der Liebesgöttin Aphrodite (Mars und Venus im röm. Mythos). Sie wird zur Symbolfigur der Vereinigung zweier Gegensätze. Hatte die griechische Naturphilosophie (Heraklit, Empedokles) das Entstehen und Vergehen im Weltenlauf als harmonisches Wechselspiel, als Mischung und Trennung angesehen, so setzten die Pythagoreer H. mit mathematischer Proportion gleich. Erst bei Platon und Aristoteles (nahezu Zeitgenossen von Konfuzius, A.B.) findet H. Eingang in die Ethik (Tugendbegriff), Ästhetik (Schönheitsbegriff) und in die Musik (Zahlgeseztlichkeit, Ethoslehre). Nach Platon ist H. mit Logos und Rhythmik Teildisziplin der *musiké* (Dichtung, Musik, Tanz), deren Gefüge die Staatsordnung zu beeinflussen vermag. Bei den Pythagoreern umfaßt zudem die harmonische Zahlenordnung sowohl die irdischen Verhältnisse (Mikrokosmos) als auch die des gesamten Weltalls (Makrokosmos). (...) In der Sphärenharmonie entsprechen sich abbildhaft das musikalische Tonsystem und die Weltordnung. - Die kosmologische und psychologische Deutung von H. vermittelt Boethius (6. Jh. n. Chr.) in der *musica mundana* und *musica humana* weiter. Das Ordnungsprinzip im Universum und die H. zwischen Leib und Seele gehören mit der *musica instrumentalis* zur Dreigliederung der *ars musica* im Mittelalter. H. wird seit Boethius mit *musica* gleichgesetzt, was durch MA, Renaissance, Barock (‘Weltmusik’ und ‘Menschenmusik’ bei Mattheson), Klassik und Romantik (J. Paul, Schelling) bis ins 20. Jh. (Busoni, Strawinsky) erhalten bleibt. (...) J. Kepler (*Harmonices mundi*, 1619) und M. Mersenne (*Harmonie universelle* 1636/37) rücken dagegen von der Symbolik des H.begriffs zugunsten mathematischer Zahlen- und Strukturgesetze ab. (...) Der ontologische Charakter der H. als Urbeginn und Ursache des Seins gipfelt in der ‘prästabilierten Harmonie’ von Leibniz. (...) Ein mit Leibniz und Werckmeister verwandtes Denken begegnet (man) in der Kunst J.S. Bachs. Die spätbarocke Ausrichtung der H. auf Theologie und Naturphilosophie und die mathematischen Ordnungskriterien machen nach 1750 ästhetischen Bestimmungen Platz. (Bsp. Wieland, A.B.) (...) Mit dem 19. Jh. gewinnt abermals die mathematisch-naturwissenschaftliche Richtung der H. die Oberhand für Gestaltungsprinzipien verschiedener Kunstgattungen sowie für philosophische Fragestellungen.“<sup>527</sup>

Konfuzius wollte eine „aus der Fügung geratene Welt“ neu ordnen. Harmonie sollte Disharmonie ersetzen. Aufruhr sollte vermieden, Eintracht, Einklang, Resonanz (Gleichschwingen) gewonnen werden. Dissonante Klänge mussten temperiert werden, ebenso wie die wilde, begierige Natur des Menschen. Schon die Daoisten mißtrauten der Gewalttätigkeit menschlicher Lebenslust, die die Energien des Lebens verschwendet unter der Maßgabe: *In der Kürze liegt die Würze*, statt sie zu sammeln für ein gleichmütiges und langes Leben.

Bei Laozi heißt es in Kap. 12:

„farbenpracht blendet das auge/ klangreichtum betäubt das ohr/ feinschmeckerei verdirbt den geschmack/ hetzen und jagen verwirren das herz/ seltene güter führen zu verbotenem/ darum sorgt der weise für den bauch, nicht für das auge/ für das, nicht für dies“<sup>528</sup>

Für die Konfuzianer, die sich auf historische Vorläufer beziehen konnten, war die Musik eine Möglichkeit, Staat und Individuum in ein in ihrem Sinne geordnetes/geformtes Verhältnis zu bringen. Ordnungstechnisch sollten die Fünf Beziehungen (wu lun, 五伦) zugrunde gelegt werden:

---

<sup>527</sup> Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991. S.275ff. Zum Begriff Harmonie in Bezug auf Musik, Ästhetik und vor allem Physik s.a. *Brockhaus Enzyklopädie*. Bd. 9. Mannheim 1989. S.488ff.

<sup>528</sup> Laudse (Laozi) In. Schwarz (Hg.) (1985) a.a.O. S.56

Vater - Sohn,  
älterer Bruder - jüngerer Bruder,  
Ehemann - Ehefrau,  
Herrscher - Untertan,  
Freund - Freund.

Es handelt sich dabei um ein hierarchisch konstruiertes Verantwortungssystem, in welchem jede Seite ihre Rechte und Pflichten zu erfüllen hat, um die angestrebte Ordnung in eine Balance zu bringen und auf solche Weise Ruhe statt Unruhe, Fügen statt Aufruhr zu gewährleisten. Die Ordnung in der Familie verwies auf die Ordnung im Staat und diese wiederum auf die Ordnung im Kosmos, denn:

„I,2. Youzi (ein Schüler des Konfuzius) sprach: ‘Es gibt selten Menschen, die ihren Eltern mit Ehrfurcht, ihren älteren Brüdern mit Achtung begegnen und die trotzdem gegen die Obrigkeit *rebellieren* wollen. (...) Ehrfurcht gegenüber den Eltern und Achtung gegenüber den älteren Brüdern - das sind die Wurzeln der Sittlichkeit.“<sup>529</sup>

und:

„I,12. Youzi sprach: ‘Bei der Anwendung der Riten, bei der Beachtung der *Umgangsformen* lege man vor allem Wert auf Harmonie. (...) Strebt man in Anbetracht von Schwierigkeiten nach Harmonie, weil man um deren Wert weiß, so ist dieses Ziel nur erreichbar, wenn man sein Handeln den Riten und Zeremonien, den allgemeinen *Formen* anständigen Umgangs unterwirft.“<sup>530</sup>  
(Hervorhebung A.B.)

Trainiert und gewährleistet wurde die Ordnung durch das harmonieschaffende, machtpolitisch *geformte* Zusammenspiel von Riten (Umgangsformen) und Musik, von Aktion und Klang, von Tanz und Bewegung.

„Dem altchinesischen Denken ist die von Aristoteles vorgenommene Unterscheidung von philosophischer und praktischer Weisheit, von ‘sophia’ und ‘phronesis’ fremd. Das chinesische Zeichen für Philosophie (‘zhe-xue’, ‘Lehre vom zhe’) besteht aus zwei Teilen: ‘Hand beziehungsweise Axt’ und ‘Mund’. *Es stellt die Einheit von Aktion und Rhetorik dar.*“<sup>531</sup>

Im präkonfuzianischen „Buch der Riten“ (lijì, 礼记), welches später zu den kanonischen Büchern des Konfuzianismus wurde, heißt es:

„Die Töne entstehen im Herzen des Menschen. Die Bewegungen werden von Außendingen veranlaßt. Die von den Außendingen beeinflussten Bewegungen gestalten sich im Laut. Indem die Laute zueinander in Beziehung stehen, erzeugen sie Modulationen; *Modulationen, die sich nach einer Regel richten, werden Töne genannt.* Die Kombination dieser Töne zum Zweck der Erheiterung und ihre Verbindung mit Schild und Axt, Federn und Quasten<sup>532</sup> wird Musik genannt.

---

<sup>529</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.43

<sup>530</sup> ebd. S.45

<sup>531</sup> Moritz (1982) a.a.O. S.19 f.

<sup>532</sup> Zur Erklärung von „Verbindung mit Schild und Axt, Federn und Quasten“ erklärt Li Zehou folgendes: „In alten Quellen hat sich auch einiges über primitiven Gesang und Tanz erhalten: (...) ‘In alter Zeit bestand die Musik des Herrschers Getian darin, dass drei Männer einen Kuhschwanz hielten, mit den Füßen stampften und acht Lieder sangen.’ (...) Spätere Quellen, wie die folgende aus der Tang-Zeit, äußern sich auch in diesem Sinne über das Altertum: ‘Musik ist für die Ohren Klang, für die Augen ist sie innere Haltung. Klang entspricht dem Ohr und kann durch Hören erkannt werden. Haltung hingegen ist im Herzen verborgen und im Äußeren nur schwer sichtbar. Deshalb benutzten die Weisen Schild und Axt, Federn und Quasten, um ihrer Haltung Ausdruck zu verleihen. Sie schlangen die Arme und stampften mit den Füßen, um ihren Willen zu zeigen. Waren Klang und Haltung aufeinander abgestimmt, so entstand große Musik. (...) Daraus entwickelte sich der Tanz.’ (...) Diese Zitate und die von ‘Schilden und Äxten, Federn und Quasten’ sowie vom ‘Schwingen der Arme und Stampfen der Füße’ beschreiben offensichtlich totemistische Tänze, bei welchen Federn angesteckt und Masken getragen wurden.“ Vgl.

(...) Die Töne entstehen im Herzen des Menschen. Die Bewegungen der Gefühle im Inneren gestalten sich im Laut. *Der Laut, der nach dem Gesetz der Form gestaltet ist, heißt Ton. Daher sind die Töne eines in Ordnung befindlichen Geschlechts friedlich und heiter, weil seine Gebote mild sind. Die Töne eines unruhigen Geschlechts sind grollend und zornig, weil seine Gebote drückend sind. Die Töne einem dem Untergang verfallenen Volkes sind schmerzlich und sehnsuchtsvoll, weil seine Bürger verzweifelt sind. Die Art der Laute und Töne stimmen mit den Geboten überein.* (...) Nun aber beeinflussen die Außendinge den Menschen unaufhörlich. Und wenn die Zuneigungen und Abneigungen des Menschen keinen Rhythmus haben und es kommt ein Außending heran, so wird dadurch der Mensch auch zum Außending verwandelt. Ein Mensch, der zum Außending verwandelt ist, der vernichtet in sich die himmlische Ordnung und ist den menschlichen Trieben und Begierden wehrlos preisgegeben. So entstehen die Gesinnung des Aufruhrs und des Betrugs und Handlungen der Unzucht und Verwirrung. Infolge davon werden die Schwachen von den Starken unterdrückt und die Minderheit von der Mehrheit vergewaltigt. Die Toren werden von den Wissenden betrogen, und die Schüchternen werden von den Dreisten mißhandelt. Die Kranken finden keine Pflege, und Greise und Kinder, Witwen und Waisen finden keine Fürsorge. Das ist der Weg der allgemeinen Verwirrung. (...) Darum schufen die alten Könige Sitte und Musik, um das Menschenleben rhythmisch zu gliedern."<sup>533</sup> (Hervorhebung A.B.)

Und bei Sima Qian (163-85 v.d.Z.), einem der wichtigsten Historiker des chinesischen Altertums heißt es:

„In Anbetracht dessen, dass die Provinzen und Königreiche voneinander verschieden sind und dass Gefühl und Gewohnheit nicht übereinstimmen, wurden *allenthalben die Volkslieder, aus denen die Sitten sprachen, gesammelt und mit den Tönen der Tonröhren in Übereinstimmung gebracht.* (also gleichgeschaltet, A.B.) *Auf diese Weise vervollständigte man das, was mangelhaft war, und erreichte eine Verwandlung; man unterstützte die gute Regierung und verbreitete die gesunde Erziehung.*“<sup>534</sup>

In diesen Textstellen wird eine erstaunliche machtpolitische Demagogie in der Interpretation sehr genau beobachteter universell gültiger physikalischer und physiologischer Prozesse deutlich, die mit der machtpolitisch spezifischen FORMGEBUNG beginnt. Im „Buch der Riten“ (lijì, 礼记) heißt es ausserdem:

„Die Lieder drücken die Gesinnung aus; der Gesang gibt der Stimme Rhythmus und Ausdruck; im Tanz äußert sich die Haltung. Diese drei Dinge wurzeln im Herzen, und die Musikinstrumente richten sich danach.“<sup>535</sup>

Unter machtpolitischen Prämissen von Herrschaftsetablierung und -erhalt kommt es zu einer Verkehrung und es müßte heißen: Die Gesinnung drückt die Lieder aus...

Die Konfuzianer folgen nicht den natürlichen Prozessen, wie die Daoisten es vorhatten, sondern nutzen sie aus, damit diese dann der favorisierten machtpolitisch strukturierten Ordnung entsprechen. Sie haben ein faszinierendes Genie entwickelt, ihre gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen quasi als eine Funktion der Natur des Menschen darzustellen, indem sie diese Ordnungsvorstellungen unaufhörlich in Zusammenhang bringen einerseits mit der kosmischen Dimension und andererseits mit physisch-psychischen Gesetzen menschlicher materiell-energetischer Existenz, und sie damit als *natürlich* qualifizieren.

Bei Mengzi heißt es:

---

Li, Zehou (1992) a.a.O. S.37f. In den traditionellen Musiktheaterstilen sind diese Requisiten nach wie vor im Gebrauch.

<sup>533</sup> Zitiert nach Pischner (1955) a.a.O. S.15f.

<sup>534</sup> ebd. S.14

<sup>535</sup> zitiert nach Li, Zehou (1992) a.a.O. S.39

„It is said in the ‘Book of Poetry’: ‘Heaven, in producing mankind, Gave them their *various* faculties and relations with *their specific* laws. These are the invariable rules of nature for all to hold, And *all* love this admirable virtue.’ Confucius said, ‘The marker of this ode knew indeed the principle *of our nature!*’ We must thus see that every faculty and relation must have its law, and since there are invariable rules for all to hold, they consequently love this admirable virtue.“<sup>536</sup>

Mengzi meint also, dass man das scheinbar Unvermeidliche eben wegen der Unvermeidbarkeit auch liebt, die vorgegebenen Prinzipien positiv besetzt und verinnerlicht, so dass sie in der Folge gar als Teil individueller Kreatürlichkeit selbst erscheinen. Die Einhaltung dieser Prinzipien ist so natürlich wie Geschmack, Hören, Sehen, Essen und entspricht scheinbar der Sinnlichkeit des menschlichen Körpers selbst:

„Therefore I say, - *Men’s* mouths agree in having the same relishes; their ears agree in enjoying the same sounds; their eyes agree in recognizing the same beauty: - shall their minds alone be without that which they similarly approve? It is, I say, the principles *of our nature*, and the determinations of righteousness. The sages only apprehended before me that of which my mind approves along with other men. Therefore the principles of our nature and the determinations of righteousness agreeable to my mind, just as the flesh of grass and grain-fed animals is agreeable to my mouth.“<sup>537</sup>

Wenn Li Zehou sagt, dass es in der chinesischen Kunst und Kultur darauf angekommen wäre, eine Einheit von Mensch und Natur (*tian ren he yi*) zu erreichen, wie er es in o.g. Punkt 4 über die Spezifik chinesischer Kultur ausführte, dann ist genau dieser Zusammenhang beschrieben, wenngleich Li Zehou ihn nicht als machtpolitischen Zusammenhang, als Unterdrückungszusammenhang bewertet.<sup>538</sup> Diese „Natur“ ist so natürlich wie die ausgedehnten Kanalisierungen/Disziplinierungen des Wassers aus gigantischen Flüssen in der chinesischen Landwirtschaft oder die Beschneidungen/ Disziplinierungen von Miniaturbäumen oder die mit künstlichen Miniaturgebirgen ausgestatteten Kunstlandschaften chinesischer Gärten.

Dass diese *Natur* durch die auferlegten machtpolitischen Zwänge, in Gestalt der Prinzipien (z.B. der Fünf Beziehungen) u.a. durch **Musik** in ihrem praktischen Handeln (Einheit von Klang und Aktion) *gemäß* dieser Prinzipien *geformt* werden kann, wird in folgender Replik überdeutlich:

„1. Mencius said, ‘The richest fruit of benevolence is this - the service of one’s parents. The richest fruit of righteousness is this, - the obeying one’s elder brothers. 2. ‘The richest fruit of wisdom is this, - the knowing those two things, and not departing from them. The richest fruit of propriety is this, - the ordering and adorning those two things. The richest fruit of music is this, - the rejoicing in those two things. When they are rejoiced in they grow. Growing, how can they be repressed? When they come to this state that they cannot be repressed, then unconsciously the feet begin to dance and the hands to move.“<sup>539</sup>

Nachdem also der gesellschaftliche Zwang sich mittels der entsprechenden Schwingungen/ Musik in Freude verwandelt hat und nun als Freude erscheint, als spontane Regung positiven Einverständnisses, beginnt der Körper sich entsprechend der geforderten Tugenden der familiären/gesellschaftlichen Unterwerfung *unbewußt* zu bewegen (tanzen). Das ist der Kernpunkt der gesellschaftlichen Funktionalität chinesischer Musik in diesem konkreten Herrschaftszusammenhang. An dieser Stelle trifft sie auch die gesellschaftliche Funktion des traditionellen

---

<sup>536</sup> Mengzi In: Legge (1930) a.a.O. Buch VI, Teil 1, Kap.6, Absatz 8. S.863

<sup>537</sup> ebd. Buch VI, Teil 1, Kap. 7; Absatz 8. S.867

<sup>538</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.92ff.

<sup>539</sup> Mengzi In: Legge (1930) a.a.O. Buch IV, Teil 1, Kap. 27, Absatz 1, 2. S.726ff.

chinesischen Theaters. Über speziell ausgesuchte *harmonische/ harmonisierende* Schwingungsmuster und Frequenzen (Melodien und Rhythmen, Vermaße etc.) werden die einzelnen Körper ausgerichtet wie Teilchen in einem magnetischen Feld. Und sie bemerken es nicht mehr, sie empfinden sogar Freude. Diese FREUDE ist machtpolitisch konterminiert. Es sei noch einmal darauf hingewiesen: Freude (le, 乐) und Musik (yue, 乐) werden mit demselben Zeichen geschrieben. Und wie Zhou Yibai in vorausgegangenem Kapitel meiner Arbeit im Zusammenhang mit der Geschichte der Puppen ausführte, bedeutete *le* (Freude) ursprünglich auch *Zeremoniell* (lijie, 礼节), *rituelles Verhalten*.

Li Zehou versuchte eine komparatistische Beschreibung des Unterschieds zwischen dem chinesischen und dem westlichen Konzept von Musik, indem er Xun Zis Kapitel „Über Musik“ der „Poetik“ des Aristoteles gegenüberstellte. Xun Zi betont demnach, dass die Funktion der Kunst darin bestehe, alltägliche *Gefühle* hervorzurufen und zu *gestalten*. Aristoteles hingegen unterstrich die Erkenntnis- und Mimesisfunktion der Kunst und ihre religiösem Empfinden nahekommende reinigende Wirkung. Im Gebrauch der chinesischen Musik sei es weder um die asketische Unterdrückung der Sinne oder das Glück intellektueller Erkenntnis noch um mystischen Gefühlsrausch (den er Plato unterstellt) oder die aristotelische Katharsis gegangen. Der Unausgewogenheit, dem „Extremismus“ und der Konflikthaftigkeit des westlichen Konzepts stellt er das ausgleichende, harmonisierende und so verstandene *rationalistische* Prinzip der chinesischen Musik gegenüber. (im Gegensatz zum dem aus chinesischer Perspektive so verstandene irrationale Prinzip der westlichen Musik) Irrationaler Gefühlsüberschwang oder der Glaube an Überirdisches sei in der chinesischen Musik unwichtig gewesen. Er betont als Grundprinzipien die *Verbindung* von Gefühl und Vernunft, wobei sich ein *Gleichgewicht* zwischen beidem herstellt, wenn die Vernunft *mäßigend* auf das Gefühl einwirkt. Dabei haben gesellschaftlich und ethisch bestimmte Empfindungen und deren Befriedigung Vorrang. Von zentraler Bedeutung ist für ihn der spezifische Zusammenhang zwischen *Musik und Freude*, der in der Verwendung durch die alten chinesischen Könige dazu geführt hätte, nur *das Gute* im Menschen anzusprechen und „nicht in Verkommenheit abzugleiten“. Dies sei u.a. dadurch erreicht worden, dass die Liedtexte sich durch Klarheit auszeichneten und die Kompositionen mittels Melodie und Rhythmus tänzerische Bewegungen hervorzurufen vermochten, die das Gute im Menschen zutage förderten. Diese rationalistische Neuinterpretation von Riten und Musik habe mit Konfuzius seinen Anfang genommen, erreichte durch Xun Zi ihren Höhepunkt und sei komplementär ergänzt worden durch den Daoismus Lao Zis und Zhuang Zis. Dieses Konglomerat schließlich habe entscheidend die Welt- und Lebensanschauung, die kulturell-psychische Struktur, die künstlerischen Ideale und den ästhetischen Geschmack der Chinesen geprägt. Mit Bezug auf einen der wichtigen Theaterexperimentatoren des 20. Jahrhunderts und späteren hohen Kulturfunktionärs in der VR China, Guo Moruo (1892-1978), verweist er auf umfassenden Charakter des musikalischen Prinzips in der alten chinesischen Kultur. Dieser beinhaltet eben nicht nur die Musik an sich, sondern auch Lyrik, Tanz, Bildende Kunst (Malerei, Bildhauerei, Schnitzerei, Architektur) sowie Ehrenzeichen wie Flaggen und Waffen, Jagden und Festmahle – alles, was den Menschen Freude und sinnlichen Genuß bereite sei Musik. Noch einmal unterstreicht Li Zehou, dass im chinesischen Musikkonzept die emotionale Empfindung vordergründig war, im Gegensatz zum westlichen Nachahmungs- und Erkenntnisinteresses. Das sei auch der Grund für die Funktionalität des chinesischen

Musikkonzeptes einerseits und seinen Harmonisierungs- und Verschmelzungscharakter andererseits sowie dafür, dass sich

„das Augenmerk der chinesischen Ästhetik nicht auf das Objekt oder auf die Substanz, sondern auf *Funktionen, Beziehungen und Rhythmen* (richtete). Von *Yin und Yang* (sowie den späteren Gegensatzpaaren Sein-Nichtsein, Form-Geist, leer-voll) und ‘harmonischer Gemeinsamkeit’ (*hetong*) bis hin zu ‘kraftvollem Gestus’ (*qishi*) und künstlerischem Geschmack (*yunwei*) sind die *Kategorien, Gesetze und Prinzipien der klassischen chinesischen Ästhetik zum Großteil funktionaler Art*. Bei der Behandlung von widersprüchlichen Strukturen liegt die Betonung immer eher auf *Verschmelzung und Harmonisierung von Gegensätzen* als auf Ausschluß und Konflikt. Bei der Widerspiegelung der Wirklichkeit liegt sie mehr auf dem Ausdruck innerer Lebensfreude als auf getreuer Nachahmung. Hinsichtlich der Wirkung wird eher die Vereinigung von Gefühl und Vernunft betont sowie eine den Gefühlen immanente Weisheit, um Harmonie und Zufriedenheit im Leben zu erreichen.“<sup>540</sup>

Zur Erreichung gesellschaftlicher Harmonie war die Temperierung des Gemüts/ der Dissonanzen durch Disziplin und Selbstdisziplin entscheidend, wobei der „Edle“ zur Selbstdisziplin eher befähigt ist als der „Gemeine“, woraus er das Recht ableitet, den „Gemeinen“ über seine eigene Vorbildhaftigkeit zu erziehen und zu belehren. Gleichmut, Bedürfnislosigkeit im materiellen und sinnlichen Bereich sollten durch die Einhaltung der Umgangsformen und einer entsprechenden „harmonisierenden“ Musik erreicht werden.

„III,20. Konfuzius sprach: ‘Das Lied ‘Guan Ju’ aus dem ‘Buch der Lieder’ drückt Freude aus, ohne Zügellosigkeit zu preisen; es drückt zugleich Trauer aus, ohne niederzudrücken.’ (...) III,23. Konfuzius sprach mit dem Hofmusikmeister des Staates Lu über Musik; er sagte: ‘Der Einsatz sei *gleichmäßig*; dann erklinge alles voller Harmonie, *klar und deutlich* - und so *fortlaufend* bis zum Schluß.’“<sup>541</sup> (Hervorhebung A.B.)

Tugend und Harmonie sieht Konfuzius als komplementär an:

„VI, 29. Konfuzius sprach: ‘Maß und Mitte bewahren - das ist die höchste Tugend. Sie ist selten geworden, seit langem schon.’“<sup>542</sup>

Aber dem Edlen kann es in stetem Bemühen gelingen, diese Tugend zu erlangen.

„VII,37. Konfuzius sprach: ‘Der Edle ist *ausgeglichen* und innerlich *ruhig*; der Gemeine hingegen ist innerlich *verkrampft* und lebt stets in Nöten und *Ängsten*.’“<sup>543</sup> (Hervorhebung A.B.)

Bei aller Theatralität und hierarchiebedingtem, ständigem sozialen Rollenwechsel besteht Konfuzius auf der Echtheit des sittlichen Verhaltens, Täuschung und daher Betrug sind ihm ein Greuel.

„XVII,11. Konfuzius sprach: ‘ Was oft Anstand genannt wird - sind damit etwa nur Geschenke wie Edelsteine und Seide gemeint? Was oft Musik genannt wird - sind damit etwa nur Instrumente wie Glocken und Trommeln gemeint?’“<sup>544</sup>

Der Harmoniegedanke des Konfuzianismus ist Teil einer subtilen Unterdrückungs- und Beschwichtigungsideologie, die versucht, einen machtpolitischen Gewaltzusammenhang dadurch zu entschärfen, dass jeder - vom gemeinen Mann über den Edlen bis hin zum Kaiser - sich an die Regeln hält, die diesen Gewaltzusammenhang stabilisieren. Jeder Einzelne soll sich

---

<sup>540</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.92 ff.

<sup>541</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.53 f.

<sup>542</sup> ebd. S.68

<sup>543</sup> ebd. S.74

<sup>544</sup> ebd. S.128



also einer gewissen Selbstverpflichtung im Spiel von Machtausübung und Unterwerfung unterordnen, um die Reibungsverluste so gering wie möglich zu halten. Auf der Seite der Mächtigen soll der Hang zur Willkür, auf der Seite der Machtlosen der Hang zum Aufruhr unterdrückt werden. Für beide Seiten bedeutet das die Aufforderung zu einer außerordentlichen Affektkontrolle und Unterdrückung von Spontaneität, die als Irrationalität abgewertet wird, und nur im Daoismus - als legitimiertem Gegengewicht - sich Erleichterung verschaffen kann und auf diese Weise erneut zur Systemstabilisierung beiträgt. Diese Art von Harmonie bewirkt, physikalisch gesprochen, das Gegenteil von Harmonie, von Kräfteausgleich, denn die Ungleichheit der Machtverteilung soll als naturgegebener Status Quo (Einheit von Mensch und Natur) am spontanen Spiel der Kräfte/ Mächte gerade gehindert werden. Physikalisch betrachtet hat Konfuzius/ der Konfuzianismus ein sich über die historischen Zeitspannen wirksames Harmonieverhinderungsprogramm entwickelt und dabei alle möglichen Wirkungsweisen von objektiv wirkenden Naturprinzipien ausgenutzt. Harmonie bedeutet Ausgleich der Kräfte. Genau das sollte durch alle möglichen Techniken verhindert werden, vor allem durch ein strenges an hierarchischen Prinzipien ausgerichtetes Disziplinierungs- und Selbstdisziplinierungsprogramm. Ein kalkulierter (machtpolitisch) wie folgenschwerer (physikalisch) „Denkfehler“ führte dazu, dass das, was als Harmonisierung gesellschaftlicher Verhältnisse dienen sollte, letztlich nicht Harmonisierung, sondern Befriedung/ Bekriegung von Harmonisierungsprozessen war. Das heißt, dass jeder der zahllosen Bauernaufstände und Erhebungen ethnischer Minderheiten mehr zur Harmonisierung/ zum Kräfteausgleich in der Gesellschaft beigetragen hat, als der Versuch des machtpolitischen *status quo*, der mit *Harmonie* gleichgesetzt wurde. Damit gehört der erläuterte Begriff der Harmonie zu den Techniken der Verschleierung und ist ein „wohlbegründeter Irrtum“, wie Bourdieu es in bezug auf die westliche Soziologie nannte:

„Die ideologischen Vorstellungen sind, wenn man so sagen darf, wohlbegründete Irrtümer, deren theoretische Unrichtigkeit und soziale Funktion zumal die Wissenschaft von den objektiven Verhältnissen enthüllt. (...) Als wohlbegründete Irrtümer stellen die ideologischen Vorstellungen der Wissenschaft einen organisierten und systematischen Widerstand entgegen. Darin werden sie von der gesamten sozialen Ordnung unterstützt, die sie ihrerseits zu stützen helfen: Die extreme Schwierigkeit, die sich selbst den geringsten wissenschaftlichen ‘Fortschritten’ in den Weg stellte, wäre anders nicht verständlich - so evident sind, kaum dass sie einmal gewonnen wurden, die Wahrheiten, die es doch gegen alle Evidenz zu gewinnen galt. Die ‘Techniken’, mittels derer das soziale System seine eigene Wahrheit zu verbergen trachtet, gehorchen letztlich alle der Logik der Verschleierung: Die Beziehungen und realen Konfigurationen sind gewissermaßen in Verschlingungen scheinbarer Beziehungen verloren, verschmolzen, ertränkt, annulliert und verformt; wer jemals Forschungserfahrungen auf dem Gebiet der Wissenschaft vom Menschen gemacht hat, der weiß, welche Wachsamkeit in jedem Augenblick vonnöten ist, um nicht auf die Holzwege zu geraten, die dem Gegenstand selbst eingezeichnet sind, und wie sehr es aufzupassen gilt, um nicht dem ‘überflüssigen Überfluß der epistemologischen Hindernisse’, wie George Canguilhem sagt, zu erliegen, mit denen die Wirklichkeit den Interpreten - nicht nur durch die täuschenden Auskünfte der Informanten, selbst wenn diese es nicht beabsichtigen - mit Nachdruck zu bestricken sucht.“<sup>545</sup>

Harmonie zu sagen und Harmonie zu meinen können grundverschiedene, ja gegensätzliche Aussagen sein. Dennoch wirken diese Vorstellungen, wirken diese Ideologien, beziehen sich auf und schaffen ganz reale Tatbestände. Die von Li Zehou so genannte „signifikante Form“,

---

<sup>545</sup> Bourdieu (1997) a.a.O. S.25 f.

die „Inhalte ablagern kann“ gehört zum Beispiel dazu. Wer den Sinn dieser Umschreibung nicht begreift, wird die Techniken kultureller Kommunikation und gesellschaftlicher Theatralität in der chinesischen Geschichte wie Gegenwart nie begreifen. Die Form, in diesem Fall z.B. beschwichtigende musikalische Strukturen und Muster, beinhalten den Herrschaftszusammenhang bereits, ohne dass er noch explizit erläutert werden müßte und sie formieren, konfigurieren gesellschaftliches Verhalten, indem sie u.a. naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten ausnutzen, und letzten Endes tatsächlich als *schön* empfunden werden und *Freude* produzieren können, weil sie in die „psychisch-kulturelle Struktur“ der Leiber eingegangen sind. Das trifft auf die öffentliche Kommunikation ebenso zu wie auf die ästhetische, z.B. das Theater.

„Im traditionellen Musikdrama kommt eine in hohem Maße verfeinerte Schönheit zum Ausdruck. Perfekt einstudierte Arien, tänzerisch stilisierte Bewegungen, standbildhafte Posen, ein symbolisch angedeutetes Bühnenbild, ein knapper und klarer Handlungsverlauf und ein ausgesuchter dramatischer Konflikt (meist ein ethischer Konflikt, der eine heftige psychische (moralpsychologische A.B.) Reaktion hervorruft) - all das bewirkt, dass Inhalt und Form aufs engste miteinander verschmelzen, und verhilft einer Schönheit der Form zum Durchbruch, in der sich inhaltliche Erfordernisse abgelagert haben. Es handelt sich hier nicht mehr um äußerliche, formale Schönheit (...), sondern um eine mit der inhaltlichen Bedeutung verflochtene Schönheit. Zum Beispiel ist das Artikulieren eines Wortes in der Pekingoper nicht nur ein formal-ästhetisches Problem, vielmehr bringt es auch eine inhaltliche Bedeutung zum Ausdruck und verschmilzt mit diesem zu einer Einheit ( das sogenannte ‘stimmliche Element’ und das ‘textliche Element’, die den Zuschauer ansprechen). Allerdings ist die Schönheit der äußeren Form eine wichtige Komponente geblieben. Obwohl das chinesische Musikdrama literarische Vorlagen verwendet, entwickelten sich in ihm mittels Musik, Tanz, Gesang und Dramaturgie die Kunst der Linie und der lyrische Charakter - die Seele der chinesischen Kunst und Literatur - zu einer einzigartigen künstlerischen Gesamtkonzeption. Das Musikdrama überzeugt nicht aufgrund des literarischen Inhalts, sondern aufgrund der künstlerischen Form, mit anderen Worten: durch Schönheit.“<sup>546</sup>

Dass der westlich sozialisierte Mensch diese Schönheit oft nicht zu schätzen weiß und die chinesische Musik oft als kontinuierlichen Lärm wahrnimmt, hängt nicht mit oberflächlichen Schönheitsvorstellungen unsererseits zusammen, sondern auch damit, dass wir einem Herrschaftszusammenhang entspringen, der sich seine eigenen musikalischen Muster erzeugt hat, mit der er unsere Leiber bis in die subatomaren Strukturen hinein konfigurieren kann und ihnen ebenfalls das Gefühl der *Freude* und *Schönheit* verschafft. Doch sind wir diesem Kontrollsystem genausowenig endgültig ausgesetzt, wie die Chinesen dem ihren, was sich ebenfalls in Musik äußern kann.

„Es ist dabei charakteristisch, dass die reine Pentatonik in der alten Zeit für die Palast- und Tempelmusik typisch war, in gewisser Weise also das konservative Element in der chinesischen Musik verkörperte. Die viel reichere und größere Möglichkeiten bietende Siebentonskala wurde dagegen vom Volk bevorzugt.“<sup>547</sup>

Die chinesische Volkskunst bietet Möglichkeiten, sich bestimmten Kontrollmechanismen zu entziehen oder sich ihnen sogar zu widersetzen. Deshalb war auch die Volkskunst, wozu das chinesische Theater gezählt wurde, welches sich auch aus diesen Quellen speiste, als vulgäre Vergnügung im Gegensatz zur hohen Kultur der Herrschenden stigmatisiert und wurde von diesen nicht als Kunst angesehen sowie mit Zensurmaßnahmen verfolgt. Das hinderte sie aber

---

<sup>546</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S.355

<sup>547</sup> Pischner (1955) a.a.O. S.24

nicht daran, sich beim Genuß der volkstümlichen Künste vom bedrückenden Geschäft der Kontrolle und Selbstkontrolle zu erholen. Auch wir haben nicht nur „ernste Musik“ und „Hochkultur“, Kaufhausberieselungsmusik und Popkultur zu bieten, sondern können uns am Rock'nRoll oder Raprhythmen oder der gnadenlosen Schwingungsgewalt des Techno schadlos halten, um uns in einer Welt von Schreibtischtätern noch einmal der eigenen Körperlichkeit zu vergewissern.

Nach Clifford Geertz muß man dem Verhalten bzw. dem Ablauf/ der Prozeßhaftigkeit des Verhaltens Beachtung schenken, denn im Rahmen des Ablaufs des sozialen Handelns finden kulturelle Formen ihren Ausdruck. Diesen Ausdruck können sie auch in Artefakten und Bewußtseinszuständen finden, die aber ihre *Bedeutung* erst durch ihren Gebrauch/ ihre Rolle in einer „fortgesetzten Lebensform“ generieren. Artefakte und Bewußtseinszustände allein sagen nichts Signifikantes über ein kulturelles System aus. Was wir über kulturelle Systeme erfahren, können wir nur als Interpretationen weitergeben, die nicht an Gültigkeit gewinnen, wenn sie sich durch Stringenz auszeichnen oder dem untersuchten kulturellen System ein Maximum an Kohärenz zuschreiben.

„Das impliziert auch, dass nicht Kohärenz der ausschlaggebende Gültigkeitsbeweis für die Beschreibung einer Kultur sein kann. Kulturelle Systeme müssen ein gewisses Mindestmaß an Kohärenz aufweisen, andernfalls würden wir sie nicht als Systeme bezeichnen; und bei näherer Betrachtung haben sie normalerweise sehr viel mehr davon. *Nichts jedoch ist kohärenter als die Wahnvorstellung eines Paranoikers oder die Geschichte eines Schwindlers.* (...) Wenn die ethnologische Interpretation darin besteht, eine Lesart dessen zu erstellen, was geschieht, dann bedeutet die Trennung dieser Interpretation vom dem, was geschieht - was gerade jetzt oder gerade dort bestimmte Leute sagen, was sie tun, was ihnen angetan wird, von der ganzen ungeheuren Geschäftigkeit der Welt - eine Abtrennung von ihren Anwendungen und eine Entleerung. Eine gute Interpretation von was auch immer - einem Gedicht, einer Person, einer Geschichte, einem Ritual, einer Institution, einer Gesellschaft - versetzt uns mitten hinein in das, was interpretiert wird.“<sup>548</sup> (Hervorhebung A.B.)

Fast möchte man abschließend - wenn man nicht einer vergleichswisen Verschleierung/ Täuschung unterläge, dem Konfuzius und allen Utopisten der absoluten Kontrolle desselben Schlages zurufen, was der als Narr verkleidete daoistische Weise dem Konfuzius *vorsang*:

XVIII,5. Der Narr Jie-yu<sup>549</sup> aus dem Staate Chu ging singend an Konfuzius vorbei. Er sang: ‘O Phönix, o Phönix! Wie ist doch die Moral heruntergekommen! Es ist nutzlos, ändern zu wollen, was bereits vorbei ist. Doch die Zukunft kann man noch gestalten. Laß ab von sinnlosem Streben! Heutzutage ist es gefährlich, sich mit Politik zu befassen.’ Der Meister stieg herab, denn er wollte mit ihm reden. Der aber eilte fort, so daß Konfuzius nicht mit ihm sprechen konnte.’<sup>550</sup>

### 3.4 Zur Funktion des chinesischen Theaters

„Genossen! Ihr wurdet zu der heutigen Aussprache eingeladen, weil wir mit euch einen Meinungs-austausch pflegen und die Beziehungen zwischen der literarischen und der

---

<sup>548</sup> Geertz (1987) a.a.O. S.25 f.

<sup>549</sup> „Der Narr Jie-yu, in Wirklichkeit ein Weiser, verbarg seine Weisheit, wie Wilhelm schreibt, unter dem Mantel der Torheit. Es sei sinnlos, so meinte der Narr, mit seiner Weisheit hervorzutreten. Auch Konfuzius solle von sinnlosem Streben ablassen. Es ist im Grunde ein daoistischer Appell an den Konfuzianer. Der Vogel Phönix war das Symbol der Freude, des Glücks und des Friedens.“ Vgl.: Moritz (1982) a.a.O. S.164

<sup>550</sup> Konfuzius In: Moritz ebd. S.132

künstlerischen Tätigkeit und der allgemeinen revolutionären Tätigkeit untersuchen wollen; denn wir möchten erreichen, daß sich die revolutionäre Literatur und Kunst richtig entwickeln, daß sie den anderen revolutionären Tätigkeitsgebieten besser helfen und damit zur Niederwerfung des Feindes unserer Nation, zur Erfüllung der nationalen Befreiung beitragen. In unserem Kampf für die Befreiung des chinesischen Volkes gibt es verschiedene Fronten, darunter die geistige und militärische Front, das heißt die Front der Kultur und die Front des Krieges. Um den Feind zu besiegen, müssen wir uns vor allem auf die Armee stützen, die das Gewehr in der Hand hat. Aber diese Armee allein genügt nicht; wir brauchen noch eine Armee der Kulturschaffenden (...)<sup>551</sup>

Die Reden Mao Zedongs (毛泽东), die er 1942 in der Hauptstadt der Stützpunktgebiete während des antijapanischen Widerstandskrieges und des latenten Bürgerkrieges mit der Regierungspartei, der Guomindang (Nationale Volkspartei), den vornehmlich aus den entwickelteren Großstädten kommenden und oftmals im Ausland ausgebildeten Künstlern hielt, wird in der Regel als polit-propagandistisches Diktat der KP Chinas über die Kulturpolitik dieses Landes gelesen - was es auch ist. Aber dieses Diktat ist historisch gesehen *nicht voraussetzungslos*, sondern kann sich vielmehr auf eine *kontinuierliche historische Praxis* beziehen. Aus westlicher Sicht wird vor allem der Vorwurf des politischen Utilitarismus der Künste auf Kosten der Ästhetik und der künstlerischen Freiheit erhoben. Nun wird *künstlerische Freiheit* aber in China aus bereits ausführlich beschriebenen Gründen nicht unbedingt als *individuelle Freiheit* und die *Ästhetik* vorwiegend als *Funktion* der moralischen/politischen Intentionen aufgefaßt. Mao Zedongs Ansichten waren keineswegs unumstritten. Wie aber und aus welchen Gründen Widerspruch erfolgte, das war kompatibel zu den in der Tradition verwurzelten Kommunikationsweisen der chinesischen Kultur. Kirk A. Denton hat diese Zusammenhänge für die chinesische literarische Moderne, die eben auch eine Moderne der 3. Welt in der Auseinandersetzung mit dem westlichen Imperialismus und seiner Kulturdiktate war, akribisch aufgezeigt. Denton führt aus, dass alle „ästhetischen“ Theorien der chinesischen Moderne ein grundsätzlich religiös-moralischer Charakter verbindet. Das Reich des Ästhetischen ist es, durch welches das Individuum sich selbst und dadurch auch die gesamte Menschheit kultiviert und verbessert. Dieser „moralische Ästhetizismus“ (‘moral astheticism’) bzw. diese „spirituelle Reinigung“ (‘spiritual cleansing’) sind Instrumente der moralischen Kultivierung des Selbst, sowohl für die Autoren als auch ihre Leser. Sie führen zu einer Ästhetisierung des menschlichen Lebens und entwickeln es durch diesen Prozess weiter. „*Its social, moral, political, and spiritual orientation prevented the full development of an aesthetic-based ‘literary modernity’ in China.*“ Die Bedrohung durch den westlichen Imperialismus ist demnach nur unterschwellig die auslösende Motivation gewesen, dass in China ein Weg in eine spezifische Moderne gesucht wurde, die zur Formierung einer kulturellen Revolution eines 3. Welt-Landes führte. Jedoch vertiefte die westliche Bedrohung lediglich, was bereits in der chinesischen Tradition verwurzelt war. Insbesondere die Sehnsucht, die Verbindung zwischen der inneren und äußeren Welt zu erhalten gehört zu den grundsätzlichsten Aspekten neo-konfuzianisch ethischen Denkens. Im chinesischen Kontext ist derjenige Kulturrevolutionär, der eine Verbindung zwischen Privatem und Kollektivem anbietet seinem Wesen nach (in essence) der konfuzianische Edle, dessen Denken (mind) im Zentrum kultureller Erneuerung (regeneration) gedacht wurde.

---

<sup>551</sup> Mao, Tse-Tung (Mao, Zedong): „Einleitende Worte“ (2. Mai 1942) In: ders. *Reden bei der Aussprache in Yanan über Literatur und Kunst*. Peking 1967. S.1

„The fusion of the public and the private (...) was central to Song (Song-Dynastie, A.B.) neo-Confucian attempts to make itself a state ideology. As the following comment from the Tang dynasty about the most sacred of Chinese literary texts, the ‘Book of Songs’, will attest, the poet was long assumed to have an intimate connection with the cultural collective: ‘The ‘one man’ referred to is the writer of the poem. In writing the poem the writer is expressing one man’s heart, namely his own. *In essence the heart of one man so expressed is the heart of the whole country.* The poet incorporates the sentiments of the whole country, hence a country’s affairs devolve on this one man as spokesman...hence the term ‘airs’ (feng) ... The poet encompasses the heart of the whole empire, the customs from all quarters, to form his own ideas, *and sings of kingly government, hence the term ‘odes’ (ya).*’ (...)“<sup>552</sup> (Hervorhebung A.B.)

Denton faßt zusammen, dass es eben die Notwendigkeit war, an dem traditionellen Ideal der Einheit von Selbst-Ausdruck und kollektiven Wünschen festzuhalten, um an kulturellen Veränderungen zu partizipieren, der die Diskurse zur Moderne in China zugrunde liegen, unabhängig davon, wie *westlich* sie *erscheinen* mögen.

Mao Zedong kann verstanden werden als der sinisiert-marxistische Vollstrecker, der durch westliche bürgerliche Ideen (und der Marxismus ist eine davon, denn seine intellektuellen Protagonisten waren Bürger, wenn auch unzufriedene) inspirierten Fortschritts- und Modernisierungsbewegung IN und FÜR China. Allerdings war er weniger der konfuzianische Edle, als vielmehr der ewige Counterpart des Edlen, nämlich der mächtige Herrscher, der glaubt, dass für ihn selbst die Forderungen, die er an andere stellt, nicht gelten. Von daher rührt ein Dauerbrenner an Konflikten zwischen den eigentlich willigen chinesischen Intellektuellen/ Edlen und den Vertretern der willkürlichen Anmaßung von Macht bis in die heutige Zeit. Einmal mehr hat die konfuzianische Utopie von der befriedeten Gewalt zugrundeliegender Machtverhältnisse und deren Aufhebung in soziale Harmonie versagt.

„XIV, 42. Konfuzius sprach: ‘Wenn die Herrschenden die allgemeinen Umgangsformen und Anstandsregeln befolgen, dann ist das Volk leicht zu regieren.’“<sup>553</sup>

Wenn das Volk den Eindruck hat, dass die Herrscher nicht entsprechend handeln, dann stiftet es Aufruhr, wie 1989 auf dem Platz vor dem Tor des Himmlischen Friedens. Diese Studenten folgten in ihrer fast an selbstmörderische Naivität grenzenden Unorganisiertheit einem Prinzip, dem viele *edle* Märtyrer in der chinesischen Geschichte zum Opfer gefallen sind:

„XV, 9. Konfuzius sprach: ‘Ein Mann von starkem Willen und hoher Moral wird niemals versuchen, sein Leben auf Kosten seiner Überzeugung zu retten. Er ist sogar bereit, sein Leben für seine Überzeugung zu opfern.’“<sup>554</sup>

Vielleicht hätten sie lieber einer anderen Weisheit des Konfuzius folgen sollen:

„XIV,3. Konfuzius sprach: ‘Geht der Staat den rechten Weg, soll man freimütig reden, mutig und entschlossen handeln. Geht der Staat nicht den rechten Weg, dann sollte man entschlossen handeln, aber zurückhaltend in seinen Reden sein.’“<sup>555</sup>

Ich möchte im folgenden einen historischen Abriss zur Konstituierung von Macht- und Gegenmachttheatralität und der impliziten Funktion von Theater im chinesischen Kontext versuchen, denn nur, wenn man sich die historischen Linien vergegenwärtigt wird deutlich, wo die

---

<sup>552</sup> Denton (1996) a.a.O. S.58 ff.

<sup>553</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.113

<sup>554</sup> ebd. S.116

<sup>555</sup> ebd. S.106

Kontinuität und Stärke von kulturell spezifischen Kommunikationsmustern gesellschaftlicher wie künstlerischer Theatralität herrührt. Diese *Kontinuität* ist im übrigen kein Ausdruck von gesellschaftlicher Erstarrung oder zeugt von ahistorischer Mumienhaftigkeit und Bewegungslosigkeit, wie die Vorreiter des Fortschritts dieses Phänomen oft bewerteten, sondern ist eben gerade *Audruck eines integrativen, transformativen Verhältnisses zwischen Altem und neuen Einflüssen*. Was diese Kontinuität vor allem ausmacht ist, das alles, was an neuen Anregungen auf die chinesische Kultur einwirkte, immer dem utilitaristischen Prinzip der Erhaltung des Herrschaftszusammenhangs diene. Dieser Herrschaftsutilitarismus erwies sich als sehr flexibel und aufnahmefähig, indem er eben äußere und innere Neuerungen im Sinne seiner Logik *beugte* und nicht *brach*. Natürlich konnte dieses Beugen mit ausgesprochen rabiatischen Mitteln einhergehen, Mitteln der Machtausübung, die sich selten durch Freundlichkeit auszeichnen. Dennoch aber blieben immer Spielräume oder Freiräume, die für Vermittlungen von Interessengegensätzen genutzt werden konnten. Diese Spielräume sind es m.E. auch, die es bis heute zumindest mit verhindert haben, eine starke Oppositionsbewegung zu etablieren, denn sie bieten ein wirksames Auffangbecken zur gesellschaftlichen Affektentladung. Das experimentelle Theater in Peking jenseits der Staatstheater wäre z.B. ohne diese fließenden, flexiblen und gleichzeitig der Willkürlichkeit staatlicher Macht anheimgegebenen Übergänge von staatlicher Zuständigkeit und privater Beliebigkeit nicht möglich. Man nutzt aus, dass Herrscher weghören oder wegsehen können/wollen, wenn man Formen des Umgangs nutzt, die allgemein nicht als *offizielle* gelten und somit zunächst nicht in den Zuständigkeitsbereich *der Offiziellen* fallen.

### 3.4.1 Ur-Sprünge

---

Die traditionelle Funktion von Theater in der chinesischen Gesellschaft wird in der Regel angegeben als eine zwischen Belehrung/Unterweisung und Unterhaltung. Die chinesischen Theaterhistoriker Zhang Geng (张庚) und Guo Hancheng (郭汉城)<sup>556</sup> gehen davon aus, dass gleichzeitig mit der *produktiven* Arbeit des Menschen auch die *performative* Arbeit begann. Ihrer Meinung nach läßt sich das chinesische Musikschauspiel 戏曲 (xiqu) zurückverfolgen bis zu den Tänzen und Gesängen aus archaischer Zeit. Aus ihren Erläuterungen ist zu schließen, dass die Tänze und Gesänge bzw. *Tanzgesänge* (歌舞, gewu) jeweils

1. der *Vor- und Nachbereitung* bestimmter *Arbeitsvorgänge* dienten, z.B. in Form von Opferungen und Bitten um gutes Gelingen oder gute Witterungsverhältnisse bzw. in Form von zeremoniellen Festen, in denen kollektiv der Erfolg der Arbeitsgänge nach deren Bewältigung, gefeiert wurde.
2. als *Vermittlungsinstrument* sowohl von *Arbeitswissen* als auch von *sozialem Wissen* dienten, welches von der älteren Generation auf die Heranwachsenden übertragen wurde.

---

<sup>556</sup> Vgl.: Zhang, Geng/ Guo, Hancheng: *Zhongguo xiqu tongshi*. Beijing 1992. 张庚; 郭汉城: "中国戏曲通史" 北京1992年 (Allgemeine Geschichte des chinesischen Musiktheaters). S.3 ff.

3. als *Hilfsmittel bei der Arbeit und als Teil der Arbeit selbst* kommt m.E. hinzu, denn bestimmte Arbeitsvorgänge wurden rhythmisiert, wie man es z.B. beim Maisstampfen in afrikanischen Kulturen kennt, wobei gesungen und rhythmisch gestampft wird. Dadurch können Ermüdungserscheinungen minimiert und der gesamte Arbeitsvorgang effektiver gestaltet werden. Unter den Bedingungen der Sklavenhaltergesellschaft wurde dieser Umstand den Herrschaftsstrukturen entsprechend ausgenutzt:

„China war dazumal ein Sklavenhalterstaat, der seine großen Arbeiten, wie Palastbau, Kanalbau, Errichtung der ‘Großen Mauer’ und sogar die großen Jagden, von Fronarbeitern ausführen ließ. Sklaven und landlose Bauern wurden dabei in unerhörter Weise angetrieben. Die große Trommel diente dazu, den Takt zur Fronarbeit zu schlagen. In einem Lied des ‘Schi-King’ (shijing, „Buch der Lieder“, A.B.) ist ein anschauliches Bild solcher Fronarbeiten enthalten:

‘Lehm schleppen ganze Scharen her,/ Und warfen ein und lärmten sehr,/ Und stampften fest, wie der so der,/ Und putzten glatt die Kreuz und Quer./ Manch’ hundert Wänd’ erstand umher./ Die Großpauk’ überklang’s nicht mehr’ (Zitiert nach K. Bücher ‘Arbeit und Rhythmus’ Verlag Reinicke, Leipzig 1924, S. 278)<sup>557</sup>

Berichtet wird in chinesischen Quellen, z.B. im Kapitel über ”Alte Musik” in den „Frühlings- und Herbstannalen des Herrn Lü“ (吕氏春秋. 古乐, lüshi chunqiu – guyue; 3.Jh. v.u.Z.) in Form von mythischen Geschichten von der frühen, archaischen Zeit. Die frühesten Tanzgesänge sollen

1. *der Jagd gewidmet gewesen* sein. Diese standen mit der Jagdpraxis in engem Zusammenhang. Gejagt wurde, indem man die gejagten Tiere durch Pfeifen und Heulen in die Enge trieb oder indem man auf tönernen Gegenständen und Steine schlug und dabei herumsprang. Dieses, an ganz realen Bewegungs- und Klangabläufen orientierte Jagdwissen, wurde dann symbolisch durch *Jagdtänze* (狩猎舞, shouliewu) in den entsprechenden Zeremonien und Festen durch die gesamte Sippe zu Ehren der Schutzgeister und Ahnen der Sippe *nachgeahmt*. Gleichzeitig wurden die jungen Stammesmitglieder durch tänzerische Imitation und Nachahmung realer Arbeitspraktiken in diesen unterwiesen und gingen auf diese Weise „zur Schule“.

Die chinesischen Autoren verwenden für diesen Sachverhalt interessanterweise das Wort *yanxi* (演习) in der Bedeutung von *trainieren* oder *Manöver abhalten*. Die Silbe

*yan* (演) bedeutet

- ‘sich entwickeln, verändern; ableiten, folgern, schließen auf’

Die Silbe

*xi* (习) bedeutet

- ‘nachahmen’

Dieses *xi* (习) ist eben jenes, welches in ‘lernen’ *xuexi* (学习) vorkommt und genau wie *xue* (学) den *mimetischen* Aspekt beschreibt. Das ist phonetisch gleichlautende Wort für **Theaterspielen** heisst *yanxi* (演戏).

---

<sup>557</sup> Vgl. Pischner (1955) a.a.O. S.42

Die Silbe *yan* (演) entspricht dem o.g. *yan*, während *xi* (戏) für *Spielen* steht und sich einst aus dem *militärischen* Zusammenhang ableitete.<sup>558</sup> Nicht wesentlich verschieden von den *Jagdtänzen* waren die *Kriegstänze* (战争舞, zhanzhengwu). Nach Meinung o.g. Autoren stellte die *Imitation* (模仿, mofang) von Arbeitsvorgängen die erste darstellerische Aktivität des Menschen dar. Mo (模) steht für "Norm, Standard, Muster". Es ergab sich bereits ein künstlerisch-ästhetischer Charakter dieser Aktivitäten dadurch, dass sie auf bestimmten Versammlungsplätzen (场景, changjing) aufgeführt wurden und *rhythmisch strukturiert*, also *gestaltet* waren.

Die chinesischen Worte für *Bühne* heissen bis in die Gegenwart einerseits

**wutai** (舞台) –

eine *Plattform* 台(tai) auf der  
*getanzt* 舞(wu) wird.

Bühne respektive Theater wird also in der Assoziation nach wie vor in Zusammenhang gedacht mit durch Rhythmus und Melodie in Bewegung gebrachte, also *tanzende* (wu bedeutet auch *schwingen*) und *singende* Körper.

Andererseits heisst Bühne auch:

**xitai** (戏台) mit *xi* in der Bedeutung von *spielen*, also eine *Plattform* auf der *gespielt* wird.

Mit dem Übergang zum Ackerbau in der chinesischen Geschichte, kamen zu den *Jagd- und Kriegstänzen* neue performative Darstellungen hinzu, die sich an:

2. *landwirtschaftlichen Arbeitsprozessen* orientierten. Dazu gehören das *Zha-Ritual* (蜡) und das *Yu-Ritual* (雩), wobei ersteres als eine Opferzeremonie am Ende des Jahresabgehalten wurde, vielleicht als eine Art Erntedankfest, während letzteres ein Ritual zum Erbitten von Regen darstellte. Beide Rituale hatten, trotz des zeremoniellen Anlasses gleichzeitig *Fescharakter*. Wesentlich für die archaische Gesellschaft war, dass der ganze Stamm als Darsteller-Zuschauer agierte, sang und tanzte.

Neben den Jagd- und Kriegstänzen und neben den Ritualen der Landwirtschaft existierten:

3. „*Paarungsfeste*“. Solche Feste hießen bei der han-chinesischen Nationalität *Wanwu* 万舞 (Die zehntausend Tänze) und waren der Stammesmutter (女始祖, nūshizu) gewidmet, was auf den einstigen matriarchalischen Charakter verweist. Im Südwesten Chinas hat sich diese Tradition bei den nationalen Minderheiten bis in die Gegenwart in seinen volkstümlichen Strukturen bewahrt. Diese Feste sind dort heute bekannt unter den Namen *Tiao Yue* 跳月 (Tanz im Mondlicht) oder *Yao Ma Lang* 摇马郎 (*yao*: schütteln, schwingen; *ma*: Pferd; *lang*: Bräutigam, Geliebter).<sup>559</sup> Zu den ersten *Musikinstrumenten* gehörte zunächst der menschliche Körper. Es lohnt sich an dieser Stelle, noch einmal auf das von Konfuzius so empfohlene und später durch die Konfuzianer kanonisierte und in ihrem Sinne redigierte/zensierte „Buch der Lieder“ (詩經,

---

<sup>558</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.15

<sup>559</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.5



shijing) einzugehen, welches Liedtexte aus der Zeit des 10. bis 6. Jahrhunderts v.u.Z enthält. Auf die letztere Silbe des Titels **Shijing** (時經, Buch der Lieder) im Sinne von „sozialem, historischen Gewebe“ war ich im vorhergehenden Kapitel eingegangen. Der erste Teil dieses Titels *shi* 時 aber, soll folgenden Ursprung haben.

„Der Ausdruck *shi* - ‘Gesang’, ‘Lied’, später auch für ‘Gedicht’ verwendet - taucht zum ersten Mal im *Shijing* selbst auf, und zwar in den Liedern Nr. 200, 252 und 259, in jener Liedgruppe also, die zumeist in das Ende des 9. Jahrhundert v.Chr. datiert wird. Die Versuche, die ursprüngliche Bedeutung dieses Begriffes zu bestimmen, sind sehr zahlreich. Shih-Hsiang Chen glaubt als Grundbedeutung ‘*rhythmisches Stampfen auf dem Boden*’ annehmen zu können, während der Begriff *xing* (Stimmung, Atmosphäre, A.B.) sich auf das ‘Hurra!’ beim Gruppentanz beziehe.“<sup>560</sup> (Hervorhebung A.B.)

Zu den ersten Musikinstrumenten neben dem menschlichen Körper gehörten Steine, tönernen Gegenstände, aufeinandergeschlagene Stöcke. Die Steine entwickelten sich zu einem für die zeremonielle Musik in China sehr wichtigem Instrument, dem sogenannten Klingstein oder Lithophon, auf dem auch Konfuzius spielte.<sup>561</sup> Der Klingstein besteht aus aufgehängten Nephritplatten unterschiedlicher Größe, die durch das Anschlagen aufgrund der unterschiedlichen Steingrößen verschiedene Schwingungen erzeugen, die dann als Töne hörbar sind. Ebenfalls aus Stein gefertigte Musikinstrumente sind Stein- und Jadetrommeln sowie Jadedflöten. Die traditionellen chinesischen Musikinstrumente lassen sich alle auf die klangliche Nutzung von Naturstoffen und deren Schwingungsfähigkeit zurückführen. Die aus Ton gefertigte Okarina, die aus Metall gefertigten Glocken, Gongs, Bronzetrommeln, die mit Leder bezogenen Holztrommeln, die mit Seide bespannten Zithern, Zupf- und Streichinstrumente, die aus Kürbis gefertigte Mundorgel (笙, sheng), die Bambusflöten und nicht zuletzt eine schier unüberschaubare Anzahl an Holzschlaginstrumenten wie Rasseln, Schlaghölzer und Kastagnetten. Bis heute steht die Nutzung dieser Klangkörper in engstem Zusammenhang mit alltäglichsten Verrichtungen. Die kleinen Handwerker und Händler fahren noch heute mit ihren Fahrrädern durch die kleinen Gassen in Peking und produzieren rhythmische Geräusche oder erfinden Ruf-Melodien, durch die sie die Aufmerksamkeit ihrer Kunden erregen wollen und gleichzeitig über die Art ihrer Dienstleistung informieren. Das Müllauto beschallte im Winter 1998 in Peking die ganze Straße mit einer an Klänge von Spielautomaten erinnernden, traditionell anmutenden Melodie, um zu signalisieren, dass die Leute ihren Müll vor die Tür bringen sollen. Mit Entstehung einer Klassengesellschaft und damit einhergehender sozialer Differenzierung in einem neuen Herrschaftszusammenhang, wurde das Prinzip des Zusammenhangs von realer Tätigkeit und symbolischer Tätigkeit, von Arbeit und ihrer kulturellen Darstellungen übernommen. Dabei wurden die vorhandenen Formen dieser kulturellen Darstellungen entsprechend der machtpolitischen Erfordernisse transformiert und sozial differenziert. Die performativen Tätigkeiten dienten weiterhin der *Belehrung und Unterhaltung*, wobei sich die Inhalte und Ziele den jeweiligen Machtverhältnissen entsprechend änderten. In der Folge wurden performative Tätigkeiten bald zum Gegenstand und Instrument machtpolitischer Auseinandersetzungen. In dieser Funktion, als Kampf- und Vermittlungswerkzeug in den jeweiligen Macht- und Gegenmachtkonstellationen, blieb performatives Handeln, u.a. das Theaterspielen, bis zum

---

<sup>560</sup> Schmidt-Glinzer (1990) a.a.O. S.31

<sup>561</sup> Vgl. *Konfuzius* In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. Kap. XIV, 39. S.112 f.

heutigen Tage in der chinesischen politischen Kultur äußerst wirksam. Man kann sagen, dass die chinesische Kultur eine Kultur ist, in der sich in einem erstaunlich kontinuierlichen historischen Zeitraum, eine sehr dominante und vor allem sehr wirksame Kultur des Performativen herausgebildet und etabliert hat.

### **3.4.2 Volkskunst und Herrschaftskunst - Das Performative im Hoheitsstreit der Mächte**

---

Mit Herausbildung eines Sklavenhalterstaates während der Shang-Dynastie entstand eine neuartige Adelsschicht, die sich Sklaven hielt. Das hatte eine soziale Differenzierung zur Folge, mit der die tendenzielle Gleichwertigkeit der Stammesmitglieder aufgehoben war. Die Oberschicht begann, eine Herrschaftskultur zu etablieren, indem sie aus dem allgemeinen Stammesfundus bestimmte performative Formen und Techniken extrahierte, um sie für ihre Zwecke umzuwandeln. Die patriarchalisch orientierte Gesellschaft begann sich zu entfalten, in deren Folge der von den Daoisten beklagte Verfall der Sippe begann und die Gesellschaft sich neu strukturierte nach dem bis in die Gegenwart so wirksamen hierarchischen Familienprinzip. Die Form der Wissensvermittlung änderte sich qualitativ, indem nun das praktische wie soziale Wissen nicht mehr durch und für die Stammesgemeinschaft vermittelt, sondern vom Vater auf den Sohn übertragen wurde, um nur an ihn bestimmte Fähigkeiten und Fertigkeiten weiterzugeben.<sup>562</sup> Man folgte von nun an den Spuren der *eigenen* Vorfahren und nicht mehr denen des Stammes oder der Natur. Aber Spuren/Mustern folgte man nach wie vor:

„XI, 20. Zi-zhang fragte Konfuzius, welchen Weg der gute, tugendhafte Mensch gehen solle. Der Meister antwortete: ‘Wer nicht in den Spuren anderer wandelt, kommt nicht ans Ziel.’“<sup>563</sup>

und:

„IV, 20. Konfuzius sprach: ‘Wer lange Zeit nicht vom Weg des Vaters abweicht, von dem kann man sagen, daß er sich ehrfürchtig und pietätvoll verhält.’“<sup>564</sup>

#### **3.4.2.1 Naturmuster Körper Schriftzeichen**

---

Die gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse hatten auch eine neue Funktionalisierung der Schrift zur Folge. Die ältesten Zeugnisse einer Frühform der chinesischen Schrift stammen von *Keramikfunden* aus dem 5. Jahrtausend v.u.Z.. Die ältesten überlieferten Texte sind jünger und stammen von *Einritzungen auf Knochen oder Schildkrötenpanzern* aus dem 12. und 11. Jahrhundert v.u.Z., aus der Zeit der Shang-Dynastie. Dabei handelte es sich zunächst um Texte der Wahrsager bzw. um Texte der Orakelbefragung, die bereits einen Bestand von ca. 2500 Schriftzeichen aufweisen.

„Die Anfänge der chinesischen Schrift liegen auch heute noch weitgehend im dunkeln. Aus den letzten Jahrhunderten des zweiten vorchristlichen Jahrtausends stammende und fast unvermittelt in großer Zahl auftauchende Texte lassen den Schluß zu, daß vorher eine längere Entwicklung der Schrift stattgefunden haben muß. Insbesondere aber die früh formulierte Vorstellung, daß es sich bei der Schrift im Grunde um eine Naturerscheinung handelt, ist für die

---

<sup>562</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.6

<sup>563</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.90

<sup>564</sup> ebd. S.58

*Entwicklung der chinesischen Literatur bestimmend gewesen. (...) Bei den ältesten erhaltenen schriftlichen Zeugnissen Chinas handelt es sich auch nicht in erster Linie um Dokumente aus der Verwaltung, sondern vor allem um die auf Knochen geritzten Texte der Orakelbefragung. Die Wahrsager bzw. Orakelnehmer der Shang-Zeit stellten Fragen nach zukünftigen Naturereignissen, nach Regen, Gewitter, Schnee oder schönem Wetter. Sie baten um Auskunft über die Ernteerträge, über die bei bevorstehenden Jagdzügen zu erwartende Beute, über den Verlauf einer in Aussicht genommenen Reise oder über die Gefahren militärischer Unternehmungen. Sie wollten wissen, ob es ratsam sei, bestimmte religiöse Zeremonien zu vollziehen, oder wie eine Geburt ausgehen werde, wie sich körperliche Beschwerden, Kopf- und Zahnschmerzen entwickeln würden, und sie fragten nach der Bedeutung von Träumen.*<sup>565</sup> (Hervorhebung A.B.)

Die Entstehung der Schriftzeichen soll einem mimetischen Zusammenhang entstammen. Man nimmt an, dass es sich zunächst um die *Nachahmung von Vogelspuren* handelte. Als Erfinder der Schrift gilt Cang Jie (倉頡), der Historiograph des legendären Gelben Kaisers. Die Auslegung der Legende durch Xu Shen (許慎, ca. 30-124), dem Verfasser des ältesten erhaltenen chinesischen Wörterbuchs, betonte bereits die Funktion der Schrift als Mittel zur Kontrolle und moralischen Erziehung, was aber eigentlich erst das Ergebnis der allmählich Entwicklungen staatlicher Verwaltung und Folge des konfuzianischen Einflusses im Laufe der Han-Dynastien war.

„Denn zunächst hatte die Schrift in erster Linie eine sakrale und magische Funktion gehabt und war zur Kommunikation mit den Ahnen und den Geistern eingesetzt worden; früh aber dürfte sie auch schon zur Aufzeichnung von Entscheidungsprozeduren und von Verträgen gedient haben.“<sup>566</sup>

Xu Shen geht in seiner wahrscheinlich schon konfuzianisch geprägten Interpretation der Legende von der Schriftentstehung davon aus, dass zur Urzeit, als Bao Xi (, ca. 2800 v.u.Z.) regierte, dieser die Muster (文, *wen*) auf Vögeln und Tieren betrachtete und dann die Acht Trigramme/Zeichen erfand, die die Grundlage der Orakelkunst sind, wie sie im „Buch der Wandlungen“ (易经, *yijing*) beschrieben werden. Xu Shen führt aus:

„Der Schreiber des Gelbkaisers, Cang Jie, der die von Vögeln und Tieren hinterlassenen Spuren betrachtete, erkannte, daß man die verschiedenen Formen unterscheiden konnte, und schuf daher Schriftzeichen, um damit die hundert Berufe zu kontrollieren und das Volk zu beaufsichtigen. Bei all dem ließ er sich von dem Hexagramm *guai* leiten: ‘Entschlossen muß man am Hof des Königs die Sache bekanntmachen’ - was bedeutet, daß die Muster (*wen*) die Lehre (*jiao*) verbreiten und am Hofe des Königs die Kultivierung (*hua*) zum Leuchten bringen. (...) Als Cang Jie die Schrift schuf, hielt er sich bei der Abbildung der Gestalt an die Eigenart; daher hieß dies ‘Muster’ (*wen*). Als später Gestalten und Töne sich miteinander verbanden, nannten man dies ‘Schriftzeichen’ (*zi*). ‘Muster’ bezeichnet das Grundgerüst in der Abbildung von Dingen. ‘Schriftzeichen’ bedeutet eine Erweiterung der Nachahmung. Auf Bambus oder Seide aufgebracht, spricht man von ‘Urkunden’ (*shu*).’ Die hier zum Ausdruck kommende Verbindung von Geschriebenem als Muster (*wen*) mit der Verbreitung einer Lehre (*jiao*) und der Kultivierung (*hua*) schlechthin ist zu einem Grundzug der Kultur des älteren China geworden. Zugleich hat die Anschauung von der Gewinnung der Schriftzeichen durch Beobachtung von Gegenständen (*wu*) die Auffassung gefördert, daß das Geschriebene und damit die Sprache ein Abbild der Wirklichkeit sei.“<sup>567</sup> (Hervorhebung A.B.)

Das erklärt auch, warum die *Kalligrafie* von hohen politischen und militärischen Führern in Zusammenhang mit der graphischen Gestaltung eines Institutionsnamens bis heute so wichtig ist, denn durch diese Kalligrafie wird praktisch die magische Wirkkraft des Führers auf diese

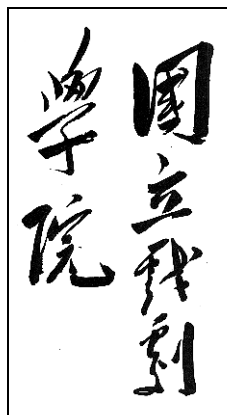
---

<sup>565</sup> Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.19 ff.

<sup>566</sup> ebd. S.22

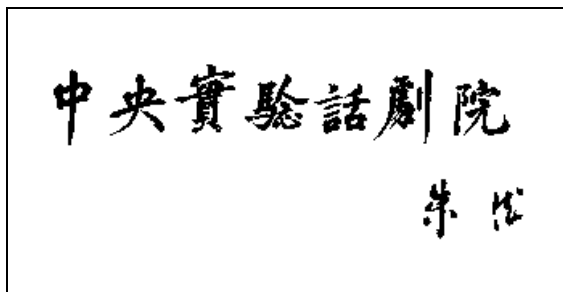
<sup>567</sup> ebd. S.21f.

Institution übertragen. Als Beispiel sei angeführt, dass die Kalligraphie des Hochschulnamens der *Zentralen Theaterhochschule* (中央戏剧学院, zhongyang xiju xueyuan) in Peking, der auf allen offiziellen Drucksachen steht, von Mao Zedong stammt<sup>568</sup>. Mao schrieb in der klassischen Schriftweise von oben nach unten und von links nach rechts. Damals hieß die Schule noch Staatliche Theaterhochschule (guoli xijuxueyuan).



**Abb. 36: Von Mao Zedong geschriebene Kalligraphie des Namens der Zentralen Hochschule in Peking**

Die Kalligraphie des Theaternamens des Zentralen Experimentiertheaters (中央实验话剧院, zhongyang shiyan huaju yuan) wurde von einem der engsten Kampfgefährten Maos, nämlich General Zhu De (朱德) verfasst<sup>569</sup>. Auch er verwendet wie Mao die klassischen und nicht die reformierten/ vereinfachten Schriftzeichen. Allerdings ist die Schriftweise der aus dem Westen übernommenen angepasst, nämlich horizontal von links nach rechts.



**Abb. 37: Von Zhu De geschriebene Kalligraphie des Namens des Zentralen Experimentiertheaters Peking.**

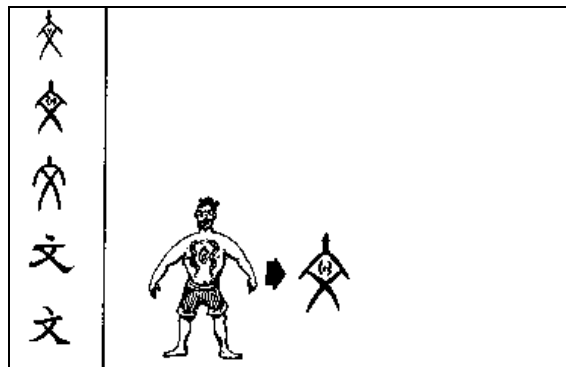
Andere Erklärungen für die Bedeutung des Schriftzeichens *wen* besagen, dass es ursprünglich die Bedeutung von *tätowieren* hatte<sup>570</sup>. Der Mensch nutzte also zunächst seinen eigenen Körper als Schreibfläche. Wang Hongyuan verweist auf Funde von 5000 Jahre altem Tongeschirr, auf welchem eine Reihe tanzender Menschen als Ornamente aufgemalt wurden. Die Konturen

<sup>568</sup> Vgl. Tan, Peisheng (Hg.): Zhongyang xiju xueyuan - The Central Academy of Drama, Beijing 1994, S.1, 谭霈生: 中央戏剧学院 - The Central Academy of Drama 北京1994年

<sup>569</sup> Vgl. Wang, Zhengchun/ Xian, Jihua (Hg.): Zhongyang shiyan huaju yuan 1956-1996 - China National Experimental Theatre 1956 - 1996. S.1 Beijing 1996. 王正春/ 洗济华: 中央实验话剧院 - China National Experimental Theatre 1956 - 1996. 北京1996年

<sup>570</sup> Vgl.: Li, Leyi: Entwicklung der chinesischen Schrift am Beispiel von 500 Schriftzeichen. Beijing 1993. S.350

dieser graphischen Zeichnungen weisen große Ähnlichkeit mit dem Zeichen *wen* auf, welches wie ein Mensch mit ausgereiteten Armen aussieht. Ursprünglich befand sich in dem durch die Linien gebildeten Dreieck noch eine graphische Markierung, die darauf hindeutet, dass es sich dabei um auf der Brust tätowierte Menschen handelte.<sup>571</sup>



**Abb. 38: Genese des Schriftzeichens wen 文**

Die Tätowierungen waren wahrscheinlich Teil von Initiationen, um die weibliche wie männliche Stammesjugend, die die Geschlechtsreife erreicht hatte, in die Welt der Erwachsenen und damit der Stammesreproduktion aufzunehmen.<sup>572</sup>

#### **3.4.2.2 Profanisierung und Professionalisierung theatraler Darstellungen**

Ähnlich wie in der Entwicklung der gesellschaftlichen Funktion der Schrift, setzte auch in der Funktionsgeschichte performativen Verhaltens vor allem staatlicherseits ein Prozess der tendenziellen Profanisierung, Spezialisierung und Differenzierung ein, obgleich wesentliche Aspekte des Magisch-Religiösen weiterhin wirksam blieben und zur Festigung von Herrschaftsstrukturen nützlich waren. Ein erstes Beispiel von herrschaftlicher Selbstdarstellung war die Darstellungsform *Da Wu* 大武 (Der großartige Kampf) welche die Lobpreisung des Königs Wu von Zhou zum Inhalt hatte und dessen militärische Erfolge bei der Niederschlagung von Rebellionen und seinen Sieg über die Shang-Dynastie darstellte, was die Neugründung der Zhou-Dynastie zur Folge hatte. Diese Tänze wurden noch von den jungen Aristokraten selbst getanzt, sie waren ihre *Schule*. Das war historisch der Beginn des chinesischen STAATS- oder Herrschaftstheaters, welches sich sogleich seine Kontrollinstanzen schuf.

„When the Zhou Dynasty set up a strong slave state in China about the eleventh century BC, it took over the ritual music and dances of the various clans of earlier dynasties. It set up a Directorship of Musik, which took control of all such matters and saw that the court ceremonial was effective and in accordance with the ideology required by the dynasty. The music and dances which made up the court rituals became a kind of propaganda tool for the emperors, imparting the attitudes, values and ideas they wanted. From the early Zhou there were six major dances, which were votive rituals, and minor ones which were sacrificial dances performed by young aristocrats.“<sup>573</sup>

<sup>571</sup> Vgl.: Wang, Hongyuan (1994) a.a.O. S.179

<sup>572</sup> Vgl.: Liu, Dalin: *Zhongguo gudai xing wenhua*. Ningxia 1993. S.94-98 刘达临: ”中国古代性文化” (Die Sexualkultur im alten China)

<sup>573</sup> Vgl.: Mackerras, Colin: *Chinese Drama. A Historical Survey*. Beijing 1990. S.17

Die o.g. Tanzdarstellung *Da Wu* (Der großartige Kampf) gehörte als Unterform zur Kategorie der *Wuwu* 武舞 (militärische bzw. *Kampftänze*), bei denen mit Schild und Waffen getanzt wurde. Darüberhinaus gab es Darstellungen, die die geordneten politischen Verhältnisse und den Frieden in der Zhou-Dynastie lobpreisten, die sogenannten *Shaowu* 韶舞 (Tänze des Schönen) aus denen später die *Wenwu* 文舞 (Tänze der Gebildeten/ Literaten) hervorgingen.<sup>574</sup> Die Silbe *Wen* 文 ist diejenige, welche einst bei der Erfindung der Schrift als „Muster“ bezeichnet und später als Tätowierung auf den menschlichen Körper aufgebracht wurde. Sie erscheint heute noch in Begriffen wie *Kultur* (文化, *wenhua*) und *Literatur* (文学, *wenxue*). Dem Wort für **Kultur** liegt demnach eine Bedeutung wie „Verfeinerung, Kultivierung“ (化, *hua*) der „Muster, Ordnung“ (文, *wen*) zugrunde. Das Wort für **Literatur** besagt nichts anderes als „Nachahmung“ (学, *xue*) der „Muster“ (文, *wen*). Seit dem *Da Wu*-Tanz erzählten diese Darstellungen bereits eine zusammenhängende Geschichte. Aufgrund der sozialen Differenzierungen wurden für bestimmte Darstellungen bestimmte Bevölkerungsschichten ausgeschlossen. Das betrifft vor allem die Sklaven, die oft lediglich als Opfer in den Zeremonien und Ritualen eine Rolle spielten. Allerdings begann mit den Sklaven in der Rolle des Dieners die Geschichte des professionalisierten Unterhaltungskünstlers, der den profanen Darstellungsformen zu dienen hatte und in dieser Eigenschaft des dienenden Unterhalters von seinen Besitzern bei deren Tod mit ins Grab genommen wurde, um diese auch in der Welt des Todes standesgemäß zu unterhalten.<sup>575</sup>

### 3.4.3 Das Geschlechterproblem

---

Es handelte sich bei diesen Sklaven-Darstellern in der Hauptsache um Frauen, die als Tänzerinnen dienen mußten und auch den sexuellen Gelüsten ihrer Besitzer ausgesetzt waren. Ich erinnere an die Entrüstung von Konfuzius über das Geschenk tanzender Frauen an den König von Lu, woraufhin er seinen Staatsdienst quittierte. Konfuzius war daran interessiert, dass der Herrscher sich einer Selbstkontrolle seiner Triebe unterzog, um dadurch weniger erpressbar zu sein und somit seine Herrscherqualitäten zu erhöhen. „IV, 23. *Konfuzius sprach: 'Wer sich selbst in der Gewalt hat, macht selten Fehler.'*“<sup>576</sup> Das Schicksal der Frauen interessierte Konfuzius genausowenig wie die späteren Protagonisten der moralischen Entrüstung. Allerdings hatte er möglicherweise auch persönliche Gründe. Konfuzius beklagte sich darüber, dass niemand innere Werte genauso zu schätzen wußte wie äußere Schönheit.<sup>577</sup> Diese Klage soll zurückgehen auf folgendes Erlebnis im Staat Wei:

---

<sup>574</sup> Vgl.: Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.6

<sup>575</sup> „In 1950 archaeologists unearthed a large tomb in Anyang, Henan Province. It contained not only a Shang Dynasty noble but the remains of twenty-four women on one side of the coffin chamber. Among the funerary objects was a large chime stone, which even thousands of years later still sounded clear and strong. Contemporary scholars believe from the remains of silk and bird feathers found with the women that at least some of them were dancing slaves, buried alive together with the noble.“ In: Mackerras (1990) a.a.O. S.15

<sup>576</sup> *Konfuzius* In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.58

<sup>577</sup> ebd. IX,18. S.81

„Bei einer Spazierfahrt fuhr der Fürst ‘mit der schönen Frau voraus und der Meister wurde in den zweiten Wagen verwiesen, so daß auf dem Markt Spottlieder gesungen wurden über die Schönheit, die vorausfährt, und die Weisheit, die hinterdrein kommt.’“<sup>578</sup>

Im Umgang mit Frauen und anderen Untergebenen tat sich der Meister schwer:

„XVII, 25. Konfuzius sprach: ‘Mit Frauen sowie mit Untergebenen umzugehen ist schwierig. Ist man vertraut mit ihnen, so werden sie anmaßend. Hält man auf Distanz, dann sind sie unzufrieden.’“<sup>579</sup>

Die Adligen benutzten die tanzenden Sklavinnen nicht nur zu ihrer Unterhaltung oder zeremoniellen darstellerischen Zwecken, sondern auch als Tauschware für angestrebte politische Ziele.

„The princely courts maintained dancing girls and other players for performances of non-ceremonial music, song and dancing. The dancing girls were given by one prince to another freely as gifts to secure some political advantage or conquest. Both they and other players were held in low regard by the princes and their courtiers.“<sup>580</sup>

Die sogenannte „Frauenmusik“ (女乐, nüyue), die das Tänzerische einschloß, gehört zu den frühesten Formen einer sich mit dem Sklavenhalterstaat etablierenden Vergnügungskultur am Herrscherhof. Im Staat Zheng erfand man zu diesem Zwecke die *Zheng Sheng* 郑声 (Klänge von Zheng) bzw. *Zheng Wu* 郑舞 (Tänze von Zheng), die, wie bereits erwähnt, Konfuzius später als Inbegriff politischer Unordnung galten. Bei diesen Tänzen wurde in Formationen von 8 Frauen getanzt oder in zwei Formationen mit insgesamt 16 Darstellerinnen. Diese tanzten in einer choreographierten Formation, weshalb eine alte Bezeichnung für diese Tänze 齐容 *Qirong* ist, was soviel wie „Einheitlicher Anblick“ bedeutet.<sup>581</sup> Die Praxis der Sklavendarsteller führte später zu dem Zusammenhang von Schauspielkunst und männlicher wie weiblicher Prostitution ebenso wie zur Geschichte der Kurtisanen und Konkubinen, der nur unter solchen Machtbedingungen entstehen konnte und ihr Ausdruck ist. Für die Volkskünste, in denen die Darsteller als Amateure oder eigens initiierte Darsteller von Zeremonien oder Festen als gleichwertige Vertreter der Gemeinschaft auftreten, lässt sich dieser Zusammenhang nicht konstatieren. Etwas Ähnliches trifft auf Theateraktivitäten zu, die aus Liebhaberei von den Adligen selbst durchgeführt wurden. Es ist daher in der Folge der Geschichte nicht verwunderlich, dass innovative und nicht immer staatskonforme Theaterexperimente - wie die Entstehung des experimentellen Theaters im 20. Jahrhundert - in der Hauptsache aus Amateurtheaterbewegungen hervorgingen. Für die professionellen oder gewerblichen Schauspielerinnen auch außerhalb des Palastes ist der Zusammenhang von Darstellungskunst und Prostitution schon früh impliziert gewesen. Der Historiker Sima Qian (司馬遷) beklagte zur Zeit der Han-Dynastie bereits das verwerfliche Treiben dieser Frauen, die aber immerhin schon damals eine darstellerische Erfindung machten, die bis heute zu den handwerklich-ästhetischen Höhepunkten der Darstellungskunst in den traditionellen Musiktheaterstilen zählt. Sie erfanden die „Wasserärmel“ (水袖, shuixiu).

„As for the women, they ‘play clear-sounding lyres, wear pointed slippers and try to bewitch the rich and noble, in the hope of being taken into the palaces of the noble lords all over the

---

<sup>578</sup> Moritz (1982) ebd. S.157

<sup>579</sup> Konfuzius, ebd. S.131

<sup>580</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.18

<sup>581</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.9

country.’ Clearly it is as dancers that they can make money, strongly suggested their ability to play musical instruments and their pointed slippers. The girls of two other regions mentioned by Sima Qian in the same chapter ‘paint their faces, play clear lyres, flutter their long sleeves, mince about in pointed slippers, make eyes at men, flirt’ and will go anywhere to find a lover, ‘because they are after wealth and comfort too.’ (...) The reference to long sleeves is evidence how ancient is the art of the long ‘water sleeve’ (shuixiu), which is still a prominent feature of regional drama styles including the Peking Opera. Sima Qian’s comment also suggest that those ancient times specialist actors were male, and secular dancers female.<sup>582</sup>

Die chinesische Theatergeschichte ist, im Zusammenhang mit dem professionellen Gewerbe der Schauspielkunst, durchzogen von Diskussionen darüber, ob es moralisch sei, dass Frauen oder Männer in *Frauenrollen* im Theater auftreten. Die historisch konkrete Praxis konnte dabei sehr unterschiedlich sein und hing wesentlich von den ideologischen Grundprämissen der Herrscher ab.<sup>583</sup> Noch im 14. Jahrhundert gab es bekannte Schauspielerinnen, die *sowohl männliche als auch weibliche Rollen* spielten. Im 13. und 14. Jahrhundert waren gemischte Theatertruppen, in denen Männer und Frauen auftraten noch alltäglich. In einem Drama der Yuan-Dynastie, im dem Yuan zaju „Lan Caihe“ steht eine Schauspielerfamilie im Mittelpunkt, deren Oberhaupt Lan Caihe ist, woraus sich schließen läßt, dass diese Truppen zum großen Teil Familiensache war. Während der Yuan-Dynastie überwogen vermutlich weibliche Schauspieler, obwohl es männliche Schauspieler in weiblichen Rollen gab, aber die Überlieferungen halten mehr Material über die Schauspielerinnen bereit.<sup>584</sup> Während der Ming-Dynastie ergab sich wegen der zunehmend konfuzianischen Ausrichtung der Trend, dass Theaterkompanien *eingeschlechtlich* organisiert waren, wobei die weiblichen Truppen in den Bordellen arbeiteten. Der größte Teil der Theatertruppen aber bestand aus Männern. Zur Zeit der Yuan-Dynastie wurden sowohl Prostituierte als auch Schauspielerinnen noch von Ministern, Generälen und Literaten umworben und sogar geheiratet.<sup>585</sup> Dies konnte über ihren eigentlichen Status jedoch nicht hinwegtäuschen:

„One of the reasons for this social contempt was the reputation of performers for immorality. ... The association of the actress with the prostitute is already very clear... most of them were poor and despised by the educated and rich. They had probably entered their profession not through choice but because of poverty and starvation, or because the head of their family was sentenced as a criminal. The idea that actresses were almost automatically also courtesans or prostitutes grew even stronger in later times. Homosexuality was common among actors of the Ming and Qing. A particular well known example is Jin Feng from Haiyan. The dishonest politician Yan Shifan, son of another corrupt but more famous statesman Yan Song (d.1568), fell so much in love with the actor that ‘if he were not weith Jin during the day he could not eat and if not with Jin during the night could not sleep.’ The famous clapper opera actor Wei Changsheng (1744-1802) had an affair with the powerful and corrupt Manchu minister Heshen (1750-1799).<sup>586</sup>

Seit dem 15. Jahrhundert wurden gemischte Theatertruppen immer seltener. Die Wandertruppen der regionalen Theaterstile ebenso wie die großen Peking-Oper-Truppen bestanden vom 18. Jahrhundert an bis ins frühe 20. Jahrhundert ausschließlich aus männlichen Darstellern. Dies geschah u.a. in Zusammenhang mit einem ausgeprägten *konfuzianischen Puritanismus* seit der

---

<sup>582</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.16

<sup>583</sup> vgl.: Budde, Antje: „Frauen-Rollen im Theater Chinas.“ in: Engelhardt, Barbara; Hörnigk, Therese; Masuch, Bettina (Hg.): *TheaterFrauenTheater*. (Recherchen Nr.5, Theater der Zeit) Berlin 2000. S.222-235

<sup>584</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.183

<sup>585</sup> ebd.

<sup>586</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.86 f.



Ming-Dynastie, der sich gleichzeitig seine spezifische Paradoxie produzierte, indem er zwar Männer in Frauenrollen ablehnte aber gleichzeitig auch gemischte Theatertruppen nicht tolerieren konnte. Letzteres ging mit zunehmendem Druck auf die Frauen einher, die letztlich von der (staatlich überwachten) Bühne eliminiert wurden. Dies führte zwangsläufig dazu, dass Männer in Frauenrollen auftreten *mussten*. Schließlich bestanden die Figurenensemble der Stücke nun mal neben übernatürlichen Kräften aus weiblichen und männlichen Rollen.

„From the earliest days of drama, boys or men excelled at performing female roles, sometimes to the horror of officials who believed such acting immoral. The puritanical poet and minister Lu Rong (1436-1494) expressed great shock at how realistically effeminate was the acting of the female impersonators in Haiyan and several other parts of Zhejiang Province in his day. He called on ‘those literati who aspired to maintain decorum in their families’ to ‘reject and abjure them totally.’ (...) For the Confucian authorities virtually all performers were immoral and destable. But of course the impersonation of the opposite sex and mixing persons of both genders in the same troupes are two quite separate issues. Yet it is ironical that in fact the sort of thinking represented by Lu Rong, which demanded that people who wanted decorous families should abjure male *dan* (weibl. Rollenfach, A.B.), seems to have had precisely the opposite effect from the one intended. The puritanism implied such pressure may have been an important factor leading to the overwhelming tendency to separate male and female troupes. But the very separation made it necessary for boys or men to play the female roles. The male *dan* were not new to Lu Rong’s century, but it appears that they became much more numerous and a much stronger force in the Chinese drama from about that time on.“<sup>587</sup>

In der Konsequenz der konfuzianischen Logik führte diese Entwicklung letztlich, zumindest an den Hoftheatern dazu, dass man sich des Problems implizierter Erotik und Sexualität - also aufrührerischen Potentials - dadurch zu entziehen suchte, dass man *Eunuchen*, quasi als neutralisierte Zone, als Schauspieler einsetzte. Aber offenbar machte deren Isolation von anderen gesellschaftlichen Realitäten, außer der höfisch strukturierten, offenbar ein innovatives künstlerisches Potential unmöglich. Also holte ein Kaiser höchst persönlich wieder neues Schauspieler-material aus den männlich besetzten professionellen Truppen. Zur Zeit der Qing-Dynastie, als Kaiser Qianlong 1740 erstmals eine Organisation zur Arrangierung und Unterweisung des Hoftheaters einsetzte, waren alle Hofschauspieler Eunuchen. Doch nachdem er 1751 eine Reise in den Süden gemacht hatte, brachte er aus Yangzhou und Suzhou Schauspieler mit. Zwischen 1860 und 1884 durften neben den importierten Schauspielern und Eunuchen auch Pekinger Schauspieler im Hoftheater auftreten.<sup>588</sup> Zur Blütezeit im 18. Jahrhundert umfaßten diese Gruppen bis zu 1000 Mitglieder.<sup>589</sup> Derselbe Kaiser aber machte das Theater auch bezüglich des Publikums zu einer reinen Männersache, zumindest was das Publikum der festen Häuser in den Städten anging. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbot Kaiser Qianlong den Frauen den Zutritt zu den öffentlichen Theatern. Dieses Verbot galt das gesamte 19. Jahrhundert. Das Verbot geht auf die Befürchtungen der mandschurischen Kaiser und der herrschenden Klasse zurück, wonach die Vermischung der Geschlechter an solchen Orten zu Unmoral führt.<sup>590</sup>

---

<sup>587</sup> ebd. S.88

<sup>588</sup> ebd. S.90

<sup>589</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.85

<sup>590</sup> Mackerras (1990) S.91 f.

Anfang des 20. Jahrhunderts, aber zunehmend seit der 4.-Mai-Bewegung 1919 und der Gründung der KP Chinas 1921 nahmen die anti-konfuzianischen Tendenzen, insbesondere was die Regelung der Geschlechterbeziehungen anging und dabei wiederum insbesondere die Rolle der Frauen, stark zu. Etwa seit den 1940er Jahren hatten sich Frauen auf der Bühne, vor allem durch den Einfluß des chinesischen Sprechtheaters und zunächst auch auf diese Theaterform bezogen, nahezu durchgesetzt. Man muß aber erwähnen, dass Frauen in den Kleinkunstformen, wie den verschiedenen Geschichtenerzählstilen bzw. in volkstümlichen Genres nie wirklich aus ihren Rollen verdrängt werden konnten. Seit Gründung der VR China gehören Frauen in Frauenrollen und Männer in Männerrollen zu den staatlichen Vorgaben. Seit den 1980er Jahren gibt es wieder Experimente, die besondere Ästhetik, die entsteht, wenn geschlechtervertauscht gespielt wird (Männer spielen Frauenrollen, Frauen Männerrollen), neu zu erkunden. Aus Anlaß des 1. Shakespeare-Festivals in China 1986 spielte eine Studententheatergruppe der 2. Fremdsprachenhochschule Shakespeares „Timon von Athen“ in ausschließlich männlicher Besetzung und in Originalsprache.<sup>591</sup> 1994, in der ersten „Faust“-Inszenierung (浮士德, fushide)<sup>592</sup> Chinas, die am ZET produziert wurde, war die Rolle des Mephisto weiblich besetzt. Für die Chinesen schien die Besetzung der Mephistorolle mit einer Frau besonders überraschend gewesen zu sein. In einer Rezension hieß es, darin hätte sich das Yin-und-Yang-Prinzip ausgedrückt.<sup>593</sup> Welch paradoxe Auswirkung die Übernahme der von männlichen Schauspielern erarbeiteten Frauenrollenfächer durch Frauen hatte, ist bereits erörtert worden. Zu einer echten Emanzipation sowohl der Frauen als auch der Männer ist es auch unter den Bedingungen der VR China nicht in vollem Umfang gekommen.

Diese Linie der chinesischen Theatergeschichte ist Ausdruck von Herrschaftsgeschichte und demzufolge keine dominant künstlerische oder ästhetische Fragestellung. Der moralische Ansatz dient der Verschleierung von Herrschaftstechnologien, denn die Prostitution als Ausdruck eines Abhängigkeitsverhältnisses - direkt oder indirekt - ist eine Folge und ein Ausdruck dieses Gewaltzusammenhangs. Da er nun einmal da war, wurde er auch von den Schauspielern ausgenutzt, deren Nähe zur Macht ihnen hin und wieder steile Karrieren ermöglichte.

### **3.4.3.1 Der Herrscher und die Schauspielerin - Ein Fallbeispiel des 20. Jahrhunderts**

Die Beziehung zwischen Mao Zedong (毛泽东) und seiner letzten Frau, der Schauspielerin Jiang Qing (江青), ist ein passendes Beispiel für diesen Zusammenhang. Es ist interessant, auf welche Weise die Bekanntschaft zwischen diesen beiden in der historisch überprüfbaren Überlieferung wie aber auch in der noch viel interessanteren Legendenbildung *inszeniert* wurde. Mao Zedong wie auch Jiang Qing überließen sich in ihrem Beziehungsleben einer eher lockeren Lebensart, wobei Mao Zedong sich oft wie ein Kaiser und unter Ausnutzung von Herrschermacht seinen Frauen gegenüber verhielt. Zum Beispiel hat Mao seine Frau He Zizhen mit deren beiden Kindern nach Moskau verbannt, nachdem diese sich wegen seiner Affäre mit Jiang Qing an führende Genossen gewandt hatte und um Beistand bat.<sup>594</sup> Allerdings war der eigent-

<sup>591</sup> Regie: Wen Pulin, Zheng Ziru

<sup>592</sup> Regie: Lin Zhaohua 林兆华, Ren Ming 任鸣

<sup>593</sup> Vgl.: Yang, Yiren: „Goethe in chinesischer Art“ In: *China heute*. Nr.8, August 1994, S.56

<sup>594</sup> Vgl. Vittinghoff (1995) a.a.O. S.328

liche Anlass ihrer folgenden Trennung Maos Affäre mit Lily Wu, der Dolmetscherin von Agnes Smedley (1892-1950), einer amerikanischen Feministin und Autorin, die sich von 1928-1941 in China aufhielt.<sup>595</sup> He Zizhen musste sich in Moskau rauen Behandlungsmethoden unterziehen. „Ihre Depressionen nahmen zu und sie begann, ihre Kinder zu mißhandeln, bis man sie schließlich in eine Nervenheilanstalt schickte. 1947 holte man sie nach Shanghai zurück (...)“<sup>596</sup> Bevor Mao sich dann der anbahnenden Affäre mit Jiang Qing weiter widmen konnte, musste er noch eine andere Liebhaberin, die bekannte und kritische Autorin Ding Ling (丁玲), aus seinem näheren Umfeld schaffen. Ding Ling hatte, gemeinsam mit anderen Künstlern, im Frühjahr 1942 harsche Kritik am selbstherrlichen Führungsstil Maos und seiner KP-Parteikader geübt. Sie schrieb satirische Artikel im Stile Lu Xuns und kritisierte vor allem die Privilegienwirtschaft unter den Kadern, die Unterdrückung der Frauen durch die chauvinistisch agierenden Revolutionäre und die Behinderung der geistigen Reform sowie einen Mangel am Recht der freien Rede.

„Ding Ling’s ‘We need *Zawen* Essay’ (*zawen* dt.: Vermischte Schriften, ein literarisches Genre, A.B.) speaks of the enduring need for writers to voice their opposition to tyranny, even if the source of that is the revolution itself.“<sup>597</sup>

Hier spürt man einen Hauch der „konfuzianischen Edlen“, die sich der Willkür politischer Macht entgegenstellt.

„XI,24. Konfuzius (...): ‘Wer es verdient, als bedeutender Staatsmann bezeichnet zu werden, der dient dem Herrscher nur auf dem rechten Weg. Und findet er, daß dies nicht möglich ist, dann tritt er zurück. (...)’“<sup>598</sup>

Dieser konfuzianischen Regel konnten die kritischen Geister innerhalb der KP Chinas nur bedingt folgen, denn sie waren sich über die zu erreichenden Ziele durchaus einig, nur die zu beschreitenden Wege waren diskussionsbedürftig. Doch damit setzten sich die Kritiker schnell dem demagogischen Vorwurf des Separatismus aus, der als Isolationsstrategie so überaus wirksam ist. Da nutzte es wenig, dem traditionellen Fluchtweg der Konfuzianer in das daoistische Eremitendasein zu folgen und auf einer Bergspitze sitzend dem Werden und Vergehen des kosmischen Universums zuzusehen bzw. wie einst Qu Yuan einen letzten sozialkritischen Aufstand durch Selbstmord in den Fluten zu versuchen - obwohl es auch das gab. Das Projekt des real-existierenden Sozialismus ist auch dadurch gescheitert, dass es sich so selbstgefällig und selbstzufrieden inszenierte. Deshalb blieb den Kritikern in den eigenen Reihen ein tragisches Schicksal oft nicht erspart.

Maos Reaktion auf die Kritik ließ nicht lange auf sich warten. Zum einen hielt er die eingangs zitierte Rede vor den sogenannten Kulturschaffenden in den Stützpunktgebieten, um Leuten wie Ding Ling die Richtung zu weisen. Zum anderen bekam Ding Ling eine scharfe Rüge, welche die erste Berichtigungskampagne innerhalb der eigenen Reihen einleitete, von denen dann noch viele nach Gründung der VR China 1949 zur Disziplinierung der Künstler und Intellektuellen folgen sollten.

---

<sup>595</sup> ebd. S.326

<sup>596</sup> ebd. S.332

<sup>597</sup> Denton (1996) a.a.O. S.407

<sup>598</sup> Konfuzius in: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S.13

„Für manche Beobachter schien Ding Ling vor Maos Bekanntschaft mit Jiang Qing die nächste Heiratskandidatin nach He Zizhen für ihn gewesen zu sein. Erst nach ihren zu laut und ‘radikal’ vertretenen Positionen soll er ihr den Laufpaß gegeben haben.“<sup>599</sup>

Jiang Qing wiederum wurde in der Wahl ihrer Ehemänner wie Liebhaber ein ausgesprochener Machtinstinkt nachgewiesen. Es kamen nur Männer in Frage, die in irgendeiner Weise ihrer Karriere förderlich waren. Dazu gehörte Mao Zedong. Beide scheinen sich in ihrem Beziehungsmachtkampf nichts geschenkt zu haben und dieser Machtkampf war zum Leidwesen der neueren Geschichte Chinas auch immer einer mit politischen Folgen, wie ganz besonders in der Rolle deutlich wurde, die Jiang Qing während der *Großen Proletarischen Kulturrevolution* (1966-1976) insbesondere bei der Verfolgung von Theater- und anderen Künstlern spielte. Sowohl Jiang Qing als auch Mao Zedong hatten einen ganz praktischen Sinn für den Zusammenhang von Macht und Theatralität und das Medium der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Sie haben ineinander ihren jeweiligen Meister gefunden. Wie Öffentlichkeit benutzt wurde, um privateste Angelegenheiten zu klären, zeigt folgende Szene, wonach

„Jiang Qing im Herbst in eine hochrangige Sitzung hineinplatzte und verkündete, daß Mao und sie begonnen hätten, zusammen zu leben. Mao sei peinlich berührt gewesen, hätte aber nichts sagen können. Alle anwesenden Genossen wären mit Ausnahme Kang Sheng eher gegen das Zusammenleben der beiden gewesen. ...Nach den Heiratssitten in Yan’an genügte allerdings eine mündliche Übereinkunft und die Meldung an die Partei, (die zustimmen mußte), um die Ehe gültig zu machen. (...) Laut Zhu Shan heiratete sie (Jiang Qing) Mao im November 1938. Als sie Mao daraufhin bat, eine Einladung zu geben, um es den Genossen zu verkünden, lehnte er ab. (...) Es wird auch berichtet, daß im Oktober 1938 ein Rundschreiben unter den höheren Kadern verteilt wurde, in dem Maos Scheidung von He Zizhen und Heirat Jiang Qings als vollzogen und konform mit den Ehegesetzen der Sowjetregierung und der Nationalregierung verkündet wurde. Dies soll unter den führenden Genossen Unmut bis zu Zweifeln an der moralischen Kompetenz Maos als Parteiführer hervorgerufen haben.“<sup>600</sup>

Auch für das Kennenlernen der beiden wurden theatral effektive Öffentlichkeiten genutzt. Nach einer Version heißt es, dass es eine allgemeine Angewohnheit von Jiang Qing war, bei Vorträgen oder Reden immer in der ersten Reihe zu sitzen. Bei einem Vortrag Mao Zedongs in der Lu-Xun-Kunstakademie, der Kulturkaderschmiede der KP China in den Stützpunktgebieten, saß sie wieder in der ersten Reihe und machte durch überlautes Beifallklatschen auf sich aufmerksam. Ausserdem richtete sie zu aller Erstaunen eine Frage an Mao Zedong, welcher sie daraufhin belobigt haben soll und - eitel wie er war - zu sich einlud.<sup>601</sup> Nach einer anderen Version heißt es, dass Mao seine spätere Frau das erste Mal in einer (traditionellen) Theateraufführung sah, bei der Kang Sheng, der Geheimdienstchef, die Trommeln gespielt habe und durch solche Sympathiebekundung half, sie Mao näher zu bringen.<sup>602</sup> Eine Legende behauptet - die faktisch widerlegt ist- dass Mao seiner späteren Frau, die eigentlich viele andere Namen trug, den Namen Jiang Qing auf der Grundlage eines klassischen Gedichtes gab. Diese Legende ist bezeichnend für das Verhältnis, das den beiden unterstellt wurde.

„Da sich das Gedicht auf die zwei Töchter des legendären Herrschers Shun beziehe, die nach ihrem Selbstmord zu Flußgeistern geworden seien, sei es möglich, daß der Name *Jiang* (Fluß, A.B.) *Qing* (Farbnuance von schwarz über blau bis grün, A.B.) in Anspielung auf das Gedicht auf

---

<sup>599</sup> Vittinghoff (1995) a.a.O. S.318

<sup>600</sup> ebd. S.330

<sup>601</sup> ebd. S.315

<sup>602</sup> ebd. S.316

sie beide selbst, nämlich Mao als Herrscher Shun und Jiang Qing als loyaler Flußgeist, bezogen sei.<sup>603</sup>

Jiang Qing änderte ihr öffentliches Auftreten, seit sie offiziell mit Mao liiert war, was diesem nicht paßte.

„Jiang Qing soll sich dem Lebensstil in Yan'an nicht ganz angepaßt haben, *allerdings erst nach ihrem offiziellen Verkünden des Zusammenlebens mit Mao Zedong*. Sie soll immer am besten gekleidet erschienen sein, und damit den Neid und das Gerede der Genossen auf sich gezogen haben. Was dazu führte, daß Mao sie disziplinierte und 'wie eine Nora' ans Haus band.“<sup>604</sup>

Der Zusammenhang mit der Ibsen'schen Gestalt der Nora ist in diesem Zusammenhang von besonderer Pikanterie, denn Jiang Qing gehörte, ebenso wie Mao Zedong, in ihrer Jugend zu den „jungen Wilden“, die sich dem konfuzianischen Ehesystem und der konfuzianischen Pietätsforderung des absoluten Gehorsam gegenüber dem Vater radikal verweigerten. Mao weigerte sich im Alter von 14 Jahren, eine von seinem Vater arrangierte Ehe mit einem zehnjährigen Mädchen anzuerkennen und zwei Jahre später drohte er seinem Vater mit Selbstmord, falls dieser ihn schlagen sollte. Der Selbstmord ist in China eines der traditionellsten Mittel, sich gegen autoritäre Gewalt aufzulehnen. Im Winter 1921 heiratete Mao Yang Kaihui, die Tochter eines seiner Lehrer. Diese Hochzeit wurde von der jugendlichen Intelligenz in Changsha gefeiert, weil das Paar aufgrund von Gefühlen und nicht aufgrund elterlicher Anweisungen handelte. Das war unter den damaligen historischen Bedingungen ein Akt der Emanzipation. Diese erste Frau Maos wurde 1930 zusammen mit seiner Schwester exekutiert.<sup>605</sup> Doch obwohl Mao selbst viel von der gesellschaftlichen Gewalt, die in China herrschte, erfuhr, hat ihn das später nicht davon abgehalten, eben diese Techniken der Gewalt zu benutzen und zur eigenen Macht-sicherung zu gebrauchen. Ähnlich verhält es sich mit Jiang Qing. Auch Jiang Qings heiratete auf spektakuläre Weise, wobei sie ganz bewußt die Inszenierungsmöglichkeiten der gesellschaftlichen Öffentlichkeit nutzte:

„Drei bekannte Künstlerpaare aus der Theaterszene unternahmen zusammen eine Reise nach Hangzhou, um dort zu heiraten. Zhao Dan und Ye Luxi, Gu Erji und Du Xiaojun, Tang Na und Lan Ping (damaliger Name von Jiang Qing, der soviel wie „blauer Apfel“ bedeutet, A.B.) waren die Teilnehmer der Hochzeit am 26. April 1936. (...) Nach Wei Shaochang wurde Lan Ping durch dieses Medienereignis in Shanghai bekannt. (...) Nach Ye Yonglie hat Lan Ping Tang Na nach halbjährigem Zusammenwohnen überhaupt nur wegen dieses Medienspektakels (und der Teilnahme so berühmter Schauspieler wie Zhao Dan) geheiratet, da sie zuvor eine Heirat (auch öffentlich in Interviews) immer heftig abgelehnt hatte. (...) Laut dem 'Öffentlichen Brief'<sup>606</sup> waren sie (Tang Na und Lan Ping, A.B.) das einzige der drei Paare, das sich keinen Hochzeitsbrief ausstellen ließ, weil ihnen klar war, daß der Ehevertrag ohne gegenseitige Liebe sowieso nutzlos wäre. (...) Ähnlich feministische Ansichten vertritt sie auch in dem öffentlichen Brief, wo sie die Ehe als gesellschaftlich akzeptierte Fessel für beide Geschlechter bezeichnete, die benutzt würde, um sich gegenseitig zu bekriegen.“<sup>607</sup>

---

<sup>603</sup> ebd. S.317

<sup>604</sup> ebd. S.328

<sup>605</sup> Bartke (1985) a.a.O. S.174 f.

<sup>606</sup> In „Ein öffentlicher Brief“ von Lan Ping gibt sie an, ihren Mann geheiratet zu haben, weil er dann deswegen von seinen Eltern etwas Geld bekommen würden und sie auf diese Weise Schulden, die aufgrund von Krankheit und Arbeitslosigkeit entstanden waren, zu begleichen. Vgl.: Vittinghoff (1995) a.a.O. S. 324 An diesem Sachverhalt läßt sich absehen, wie zart die Versuche von Emanzipation letztlich nur sein konnten, denn der Institution *Ehe* in China lag natürlich, wie auch in anderen Kulturen, ein ökonomischer Sicherungs- und gleichzeitiger, herrschaftsstabilisierender Zwangszusammenhang zugrunde.

<sup>607</sup> ebd.

Jiang Qing beendete diese Ehe nach fünf Wochen einseitig, indem sie einfach verschwand und ließ einen verzweifelten Tang Na in Shanghai zurück, der daraufhin versuchte, sich mit Alkohol und Streichholzköpfen umzubringen. „*Es wird berichtet, dass erst die Selbstmordaffäre Tang Nas Jiang Qing zur Berühmtheit verhalf.*“<sup>608</sup> Überdies spielte Jiang Qing - sehr erfolgreich, wie es heißt - 1935 tatsächlich die Rolle der Nora<sup>609</sup>, zu einer Zeit, als weibliche Schauspieler noch mit Diskriminierungen rechnen mußten, denn nach wie vor galten Frauen auf der Bühne als unschicklich. Trotz des Aufruhrs der Jugendzeit lieferten sich Mao Zedong und Jiang Qing einen durch Machtkorruption und machtsstrukturiertes Ausnutzen gesellschaftlicher Öffentlichkeiten eben diesen Ehe-Krieg, bei dem letztlich beide verloren.

„Zwischen 1949 und 1957 war Jiang Qing viermal in die Sowjetunion geschickt worden, zusammen betrug ihr Aufenthalt dort etwa 3 Jahre. Mindestens einmal war sie direkt gezwungen worden zu gehen. (1956), während ihres letzten Aufenthaltes 1956-57 verbot Mao die dringend ersehnte Rückkehr. Mao, der während dieser Zeit selbst zweimal in Rußland war, hat sie nicht besucht.“<sup>610</sup>

Mitte der 1960er Jahre begann Jiang Qings verhängnisvolle politische Karriere. Im Sommer 1964 war sie fast an den Schalthebeln der Macht angekommen. Auf den „Festspielen zum Erfahrungsaustausch der Pekingoper mit Gegenwartsthemen“ hielt Jiang Qing ihre erste, von Mao abgesegnete öffentliche Rede und nahm mit ihr bereits die kulturpolitische Linie der Kulturrevolution, die zwei Jahre später begann und die sie zur „Entsorgung“ ehemaliger Kontrahenten oder Konkurrenten in der Kunst- und Kulturszene weidlich nutzte, vorweg. In dieser Rede interpretierte sie die Tatsache,

„daß von den in China existierenden etwa 3000 professionellen Theatergruppen 2800 traditionelle Musikschauspiele aufführten. Die Bühnen seien ‘von Kaisern, Prinzen, Generälen, Ministern, Gelehrten und Schönheiten, und an deren Spitze von Geistern und Dämonen okkupiert’, sie verlangte daher energisch, daß die Bühnen anstatt des ‘feudalen und bürgerlichen Plunders’ Stücke zur revolutionären Gegenwart brächten. (...) Jiang Qings Kritik (...) greift eine Formulierung Maos aus dem Jahre 1944 auf, die in diesem Zusammenhang der Ablehnung der traditionellen Stücke seitdem immer wieder gebraucht und variiert wurde. Es ist für ein historisches Verständnis der modernen Theaterentwicklung in China bedeutsam, sich vor Augen zu halten, wie sehr auch gerade der heftigste Widerstand gegen die traditionellen Theaterstücke selbst in der Tradition verhaftet sind. Gerade an dieser Formulierung zeigt sich das in schöner Deutlichkeit. Denn sie gibt nahezu wörtlich eine Kritik Gao Mings, des Autors der ‘Laute’ (Pipa ji), aus dem 14. Jahrhundert an dem Theater seiner Zeit wieder. Gao Ming stellte fest: ‘In den vielerlei Theaterstücken aus früherer Zeit und heutzutage gibt es wenig anderes als Schönheiten und Genies, sowie Geister, Dämonen und (andere) unheimliche Wesen; all das ist so trivial und unbedeutend, das es unerträglich ist, es anzusehen!’“<sup>611</sup>

Man darf dabei nicht aus den Augen verlieren, dass es sich bei Gao Ming 高明 (ca. 1305-ca.1368) um einen ambivalenten Beamtengelehrten handelte. Einerseits schätzte der Gründungskaiser der Ming-Dynastie, Zhu Yuanzhang 朱元璋 (reg. 1368-1398) Gao Mings (高明, ca. 1301-1359) Stück „Die Laute“ (琵琶記, pipaji)<sup>612</sup>, die eine meisterhafte Ausführung des neu entwickelten *chuanqi* (傳奇)-Stils darstellte, auch aus propagandistischen Gründen so sehr, dass

---

<sup>608</sup> ebd. S.325

<sup>609</sup> Vgl. Eberstein (1983) a.a.O. S.113

<sup>610</sup> Vittinghoff (1995) a.a.O. S.332

<sup>611</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.325 f.

<sup>612</sup> zur Inhaltsangabe des Stückes vgl.: Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.393 f.

er es über die fünf konfuzianischen Klassiker stellte und täglich aufführen ließ. „...es wird berichtet, Gao Ming habe sich der Indienstnahme durch den neuen Herrscher nur dadurch entziehen können, daß er sich verrückt stellte.“<sup>613</sup> Andererseits war Gao Ming (高明, ca. 1301-1359) ein straffer Neo-Konfuzianer in Staatsdiensten, der als Beamter an der Niederwerfung eines Volksaufstandes mitwirkte.<sup>614</sup> Den Konfuzianern waren die volkstümlichen, mit unlenkbarer Irrationalität und ekstatischer Emotionalität verbundenen Geister- und Dämonenverehrungen des gemeinen Volkes von jeher ein Dorn im Auge. Gao Ming vertrat nicht ohne Logik in seinem Stück „Die Laute“ Grundtugenden der konfuzianischen Moral wie Treue zum Herrscher, Kindespietät und weibliche Keuschheit, die alle gleichermaßen für die Unterwerfung unter die „Harmonie“-prinzipien hierarchisch strukturierter Ordnung der Macht stehen. Es ist genau diese Tradition von Herrschaftssicherung, der Mao Zedong und Jiang Qing folgten - und sie hatten langfristig gesehen, in bezug auf die „Wucherungen“ der Volkskunst, genausowenig Erfolg damit, wie ihre Vorgänger. Mit einem erneuten Karrieresprung Jiang Qings 1966 änderte sie ihre *gesellschaftliche Kostümierung*.

„Seit ihrer Berufung zur Beraterin in Fragen zu Kunst und Literatur der Armee (auf der „Tagung zu Kunst und Literatur der Armee“ unter Leitung des damaligen „Kronprinzen“ Maos, Lin Biao, A.B.) im Februar 1966 trug sie zu öffentlichen Auftritten nur noch Uniform.“<sup>615</sup> (Hervorhebung A.B.)

1974 hatte sie ihre Position gefestigt. Nun konnte sie ihren eigentlichen Ambitionen durch eine *erneute Kostümänderung* freien Lauf lassen. Aus der symbolischen Begründung dieses Kostümwechsels läßt sich ersehen, dass mein Vergleich von Mao als Kaiser und Jiang Qing als seiner „Konkubine mit Herrschaftsambitionen“, am wenigsten von Jiang Qing selbst abgelehnt worden wäre. Im Sommer 1974 ließ Jiang Qing eine Nationalen Designerkonferenz einberufen, um ein *Modellkleid* entwerfen zu lassen - gerade zu einer Zeit, wo auch im Theater nur die 8 revolutionären *Modellopern*, maßgeblich durch Jiang Qings Engagement, zugelassen waren. Entworfen werden sollte eine Art Nationaldress, der, nachdem Jiang Qing die Produktion des Kleidungsstücks durchgesetzt hatte, dann von allen bekannten Schauspielerinnen getragen werden mußte. Dieses Kleid ist u.a. als selbstverordnete *Kaiserinneninsignie* durch das Umfeld Jiang Qings wahrgenommen worden. Dieser Eindruck ist nicht abwegig, weil Jiang Qing die Anregung zu ihrer Idee einem historischen Werk der Tang-Dynastie entnahm, in welchem berichtet wird, das die Kaiserin Wu Zetian (武則天) einen Nationaldress entworfen haben soll.<sup>616</sup> Dass Jiang Qing sich ausgerechnet mit Wu Zetian verglich, geschieht aufgrund biographischer Parallelen nicht unverhofft.

„Einer einzigen der berühmten Konkubinen gelingt es, sich von dem Status einer, wenn auch unerschrockenen und intelligenten, Dienerin ihres Herrn freizumachen, um Kaiserin zu werden. Zunächst Gattin des Kaisers Tai-dsung (Taizong), dann Favoritin von dessen Sohn Gao-dsung (Gaozong), beseitigt Wu Dschao (Wu Zhao) (624-705) die Kaiserin und eine andere Favoritin des Kaisers, indem sie sie beschuldigt, ihr Kind, dessen Tod in Wirklichkeit sie auf dem Gewissen hatte, umgebracht zu haben. Im Jahre 655 wird sie als Kaiserin ausgerufen. Im Jahre 690, nach

---

<sup>613</sup> ebd. S.394

<sup>614</sup> Steiner, Gerhard/ Greiner-Mai, Herbert/ Lehmann, Wolfgang (Hg.): *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd.1. Leipzig 1981. S.565

<sup>615</sup> Vittinghoff (1995) a.a.O. S.334

<sup>616</sup> ebd. S.337

dem Tode von Gao-dsung, verleiht sie sich den Titel 'Kaiser' und nimmt sie den Namen Wu Tse-tien (Wu Zetian) an. Mit strenger Hand regiert sie das Reich, und berühmt bleibt sie wegen ihrer Sittenfreiheit (...)<sup>617</sup>

In Zusammenhang mit dem Vergleich Jiang Qing - Wu Zetian (武則天) kommt hinzu, dass im Zuge der Bemühungen der jungen chinesischen Intelligenz seit den 1920er Jahren um Emanzipation von der fesselnden konfuzianischen Ethik und - unter dem Eindruck z.B. westlicher Theaterstücke wie Ibsens „Ein Puppenheim“ bzw. „Nora“ - um die Emanzipation der Frauen, neue Leitbilder für die chinesischen Frauen geschaffen werden mußten. Zu diesem Zwecke wurden zahlreiche historische Frauengestalten, die bis dahin negativ bewertet worden waren, umgedeutet. Dazu gehört auch die Kaiserin Wu Zetian (武則天)<sup>618</sup>, deren Umbewertung bereits für die Indoktrinierung des Themas durch die Politik der KP Chinas stand, und so entstand die paradoxe Situation, dass Jiang Qing über den Vergleich mit Wu Zetian, sich gleichzeitig als *fortschrittlich darstellen* und in der politischen Praxis *traditionellen* Werten *verhaftet* bleiben konnte. Das ist eben die Art subtiler Paradoxie, in die sich diese Form von „Revolutionären“ verstrickt, die das „ganz Neue“ *darstellen* und „das ganz Alte“ *praktizieren*, weil sie nicht begreifen können/ wollen, wie sehr sie selbst materialisierte und geistig-emotionale Konfigurationen dieses Alten sind. Stattdessen kümmern sie sich um die Befreiung der anderen, und zwar mit aller Gewalt. Und dieses tun sie zudem unter dem perversen Vorwand genialischer Machttechnologien, Vertreter des Volkes selbst zu sein. Dabei steht das Paar Mao Zedong/ Jiang Qing nicht einzigartig da, wie die ungemein brutale Geschichte der Emanzipation im 20. Jahrhundert weltweit gezeigt hat. Jiang Qings nächster Kostümwechsel erfolgte, und da war sie glückloser als die Kaiserin Wu Zetian (武則天), als sie als Mitglied der sogenannten „Viererbande“ (四人幫, sirenbang) - der die Verantwortung für die Katastrophe der Großen Proletarischen Kulturrevolution (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming) in die Schuhe geschoben wurde, obwohl ihre Existenz doch nur ein Ausdruck einer bereits lange vorher entstandenen Katastrophe war - auf der Anklagebank saß und zum Tode verurteilt wurde. Später wurde sie begnadigt, aber sie zog es vor, sich selbst zu töten. So war ihr letztes Gewand die Gefängniskleidung. Nun konnte man auch äußerlich sehen, was ihr ganzes Leben bestimmt hatte: sie war aus dem Zwangskittel des konfuzianischen Herrschaftszusammenhang nie wirklich ausgebrochen. Stattdessen versuchte sie, ihn für sich nutzbar zu machen. Daran erkennt man am genauesten, dass sie ein analoges Produkt eben dieses Herrschaftszusammenhangs war und dessen Gewalt hat sie am Ende - ganz unharmonisch - selbst getötet.

#### **3.4.4 Narren. Die Entstehung des professionellen Schauspielers als Vorboten des Staatsschauspielers**

---

---

<sup>617</sup> Kristeva, Julia: *Die Chinesin - Die Rolle der Frau in China*. Frankfurt/M., Berlin, Wien. 1982. S.71

<sup>618</sup> Vgl. z.B. Guo, Moruo: *Wu Zetian*. (1960) In: ders. (1984) a.a.O. S.407-521



Ende der westlichen Zhou-Dynastie begann die Oberschicht damit, die ersten spezialisierten professionellen Künstler für ihre Vergnügungen zu beschäftigen. Diese hießen *You* (优), *Changyou* (倡优) oder *Paiyou* (俳優).

Bei den *You* dienten nur *männliche* Darsteller, keine weiblichen. Erstmals wurde über die *You* in dem historischen Werk „Guoyu - Zhengyu“ (”國語•鄭語”) berichtet, wonach die *Paiyou* im 8. Jahrhundert v.u.Z. zur Regierungszeit von König You von Zhou bereits existierten. Aus den historischen Quellen geht hervor, dass z.B. Herzog Xian von Jin (regierte 676 - 651 v.u.Z. ) einen sogenannten *You Shi* (优施) anstellte, der sich auf die Unterhaltungskunst für den Herzog spezialisierte und der sowohl singen als auch tanzen konnte. Über diesen *You Shi* gibt es in „Guoyu - Jinyu“ (”國語•晉語”) folgende Geschichte: Die Gattin von Herzog Xian wollte mit Einwilligung ihres Mannes den Kronprinzen töten lassen, damit ihr eigener Sohn dessen Stelle einnehmen konnte. Man befürchtete aber, dass der Minister Li Ke dem nicht zustimmen würde. Deshalb wurde der *Youshi* zum Minister geschickt, damit dieser mit ihm verhandeln solle. Der *Youshi* sagte, dass er einen Tag Zeit für die Vorbereitungen bräuchte. Man solle ihm als Belohnung ein Schaf schlachten, dann würde er mit dem Minister „einen trinken“ gehen. Er sagte, da er ein *Youshi* ist, würde es nicht als Verbrechen bewertet werden, wenn er etwas „Falsches“ sagt. Dann ging der *Youshi* zum Minister und trank mit ihm. Nach einer Weile stand er auf, begann zu tanzen und sang dazu folgendes: „In der Zeit der Muße freuen wir uns, tun es nicht wie der Rabe<sup>619</sup>. Alle versammeln sich im Garten, bleibt man allein, vertrocknet man.“ Der Sinn dieser Zeilen liegt darin, dass der *Youshi* den Minister verspottet, weil der es nicht versteht, sich beim Herzog einzuschmeicheln. Während alle anderen wußten, dass man sich auf dem üppig wachsenden Baum im Garten niederläßt, würde Minister Li Ke sich auf einen einsamen, ausgetrockneten Baum setzen. Der Minister fragt, was der *Youshi* damit sagen will, und der erklärt ihm daraufhin, von welcher Mutter der blühende Baum stammt, nämlich von der Frau des Herzogs, während der Kronprinz eben von dem vertrockneten Baum abstammt. Dieser Geschichte kann man, laut Zhang Geng und Guo Hancheng<sup>620</sup> in bezug auf den *Youshi* dreierlei entnehmen:

- das Hauptaugenmerk des *You*-Darstellers liegt auf burleskem Gesangsspiel (huaji diaoxi, 滑稽调戏)
- sagt er ungehörige/ falsche Dinge, kann er nicht bestraft werden
- er singt und tanzt
- er ahmt/äfft die Sprechweise oder Bewegungen von Personen nach.<sup>621</sup>

---

<sup>619</sup> „Schon auf den ältesten erhaltenen Steinreliefs finden wir den Raben als Tier der Sonne, zusammen mit seinem Gegenstück, dem Mondhasen. Da die Sonne mit dem Feuer, der Mond mit dem Wasser in Zusammenhang steht, sollte man in der Sonne einen Feuervogel erwarten, aber die Texte lassen eine solche Deutung nicht zu. Der Sage nach gab es einst zehn Sonnenrabern, die so viel Hitze erzeugten, daß die Menschheit dem Tode nahe war, bis der Bogenschütze Hou I neun der sengenden Sonnen vom Himmel schoß. So ist jetzt nur noch ein Rabe in der Sonne, aber einer mit drei Beinen. Ein roter Rabe war das symbolische Tier der Chou- (Zhou) Dynastie (etwa 1050-256 v.Chr.), weil sich die Chou mit der Sonne identifizierten.“ Vgl.: Eberhard, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. München 1996. S.233

<sup>620</sup> Alle Ausführungen zum *You*-Darsteller beziehen sich auf Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.9

<sup>621</sup> ebd. S.10

Dazu gehört beispielsweise der *Narr Meng* (you meng, 优孟) aus dem Staat Chu, der den Kanzler Sun Shu'ao so lebensecht nachahmen konnte, dass selbst der König von Chu ihn nicht von diesem zu unterscheiden vermochte. Dafür gibt es folgende Geschichte, die in „Historische Aufzeichnungen - Burleske Lebensberichte“ (shiji - huaji liezhuan; 史记·滑稽列传) enthalten ist.

„Der Kanzler von Chu, Sun Shu'ao, hatte gute Beziehungen zum Narren Meng. Bevor er starb, sagte er zu seinem Sohn: 'Sollte die Familie, wenn ich gestorben bin, in Armut geraten, dann geh zum Narr Meng.' Der Sohn geriet in große Armut nach dem Tod des Vaters. Er ging zum Narr Meng und sprach zu ihm: 'Ich bin Sun Shu'ais Sohn. Als mein Vater starb sagte er mir, falls ich verarmen würde, soll ich dich aufsuchen.' Der Narr Meng sprach: 'Bleib hier und geh nicht woanders hin.' Um Bewegungen und Sprechweise des Kanzler nachzuahmen, übte der Narr Meng mehr als ein Jahr, dann war es vollbracht. Der König von Chu bemerkte keinen Unterschied. Eines Tages war der König Zhuang (von Chu) gerade bei einem Festgelage als der Narr Meng ihm seine Aufwartung machte. König Zhuang bekam einen großen Schreck, weil er glaubte, Sun Shu'ai sei auferstanden und bat ihn, Kanzler zu sein. Der Narr Meng sagte: 'Laß mich nach Hause gehen und die Sache mit meiner Frau bereden. In drei Tagen sage ich dir die Antwort.' Drei Tage später erschien der Narr Meng. König Zhuang fragte: 'Was hat deine Frau gesagt?' Der Narr Meng antwortete: '(Sie sagte) Entschließe dich bloß nicht, Kanzler von Chu zu werden! Sieh dir Sun Shu'ai an, der so loyal und unbestechlich war, dass er den höchsten Posten in der Regierung von Chu einnahm. Doch jetzt ist er gestorben und sein Sohn ist völlig verarmt und besitzt nicht einmal ein winziges Stück Land, was dazu führte, dass er sich mit dem Schlagen von Brennholz am Leben erhält. Wenn du es wie Sun Shu'ai machst, kannst du dich gleich selbst umbringen.' Anschließend sang der Narr ein Lied mit dem Inhalt, dass man sich vom Ackerbau nicht ernähren könnte und Beamter zu sein, sei nicht viel besser. (...) Als König Zhuang das hörte, bedankte er sich beim Narren Meng, befahl den Sohn des Sun Shu'ai zu sich und belehnte ihn mit Land und Sklaven.“<sup>622</sup>

Bei solchen Darstellungen wurde in der Regel gesungen und getanzt oder bestimmte Leute wurden lebensnah nachgeahmt. Im Mittelpunkt stand die Satire, das Burleske. Es gab allerdings auch Darstellungen, wo weder gesungen, getanzt noch imitiert wurde, sondern wo man hauptsächlich mittels der Sprache/ des Sprechens etwas verspottet. Eine solche Geschichte ist in „Historische Aufzeichnungen - Burleske Lebensberichte“ (shiji - huaji liezhuan; 史记·滑稽列传) enthalten, in der sich der Narr Zhan (优旃) über den chinesischen Kaiser Shi von Qin (Qinshi huangdi, 秦始皇帝) lustig macht, der seinen Garten/ Land vergrößern wollte. Mit einer ironischen Bemerkung macht der Narr darauf aufmerksam, dass das Land ab einer bestimmten Größe nicht mehr überschaubar und vor Feinden zu beschützen sei. Daraufhin lässt der Kaiser die Idee fallen.<sup>623</sup>

Die chinesischen Historiker Zhang Geng und Guo Hancheng fragen sich, woher der satirische Charakter der You-Darsteller (Hofnarren bzw. jester)<sup>624</sup> kommt und geben eine Antwort, die mit den sich herausbildenden historischen Machtstrukturen aufs Engste zusammenhängt. Sie gehen davon aus, dass zunehmende soziale Konflikte aufgrund sozialer Differenzierungstendenzen dazu führten, dass das Moment der Satire/ Ironie als Mittel von Klassenauseinandersetzungen und indirektem Instrument von Interessenskonflikten als neue Qualität entstand - im Gegensatz zur von ihnen doch zu ideal gedachten Urgesellschaft, in der es eines solchen Mittels nicht bedurft hätte.

---

<sup>622</sup> ebd. S.10 f.

<sup>623</sup> ebd. S.11

<sup>624</sup> Colin Mackerras bezeichnet diese Darsteller als „court jester“ vgl.: ders. (1990) a.a.O. S.17

„In der Sklavenhaltergesellschaft hatten sich viele Gewohnheiten der Urgesellschaft erhalten. Die Stammesführer der Urgemeinschaft waren durch die Stammesversammlung in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkt gewesen. Deshalb war zu jener Zeit Satire nicht notwendig. Dann, in der Sklavenhaltergesellschaft, waren die Sklaven ihren Besitzern auf Leben und Tod ausgeliefert und hatten keinerlei demokratische Rechte. Allerdings genoss die Oberschicht der Sklavenhalter als auch die freien Bürger noch bestimmte demokratische Rechte, die belegt sind in der satirischen Freiheit in Bezug auf politische Diskussionen der Sklavenhalter und freien Bürger. (...) Allerdings waren der Genuss dieser demokratischen Rechte der freien Bürger ein Überbleibsel der Urgesellschaft. Es handelte sich um ein Gewohnheitsrecht, welches durch Gesetze nicht abgesichert war, sondern auf milde Fürsten, die nicht streiten wollten angewiesen blieb und die dieses Gewohnheitsrecht akzeptierten. Wenn man aber auf Despoten traf, wie den König Li von Zhou, dann konnte man durch solche Reden in Gefahr kommen, dadurch seinen Kopf zu verlieren. Deshalb entstanden im Volk entsprechende Balladen (geyao, 歌谣) in den 'Brauchtumsliedern der 15 Länder' (shiwu guofeng, 十五国风). Auch in Palastkreisen entwickelten die Beamten gegenüber den Fürsten eine solche satirische Funktion. Diese neuen Erscheinungen kann man als Kampf-Formen zwischen freien Bürgern und Sklavenhaltern sowie zwischen den verschiedenen Lagern der Sklavenhalter betrachten. (Aber auch Kaiser nutzten die Narren, um sich über bestimmte Beamte lustig zu machen. A.B.) Die Despoten unter den Kaisern töteten solche Spötter, um Meinungen zu unterdrücken. Diese Form des Spotts war gefährlich. Deshalb nutzte man für den politischen Kampf, die den Königen am nächsten und in ihrer Gunst stehenden You-Narren. Wie kommt es, dass diese Narren das besondere Recht des „Sprechens ohngeachtet der Botschaft“ (yan wu you, 言无邮) hatten, so dass es bei ihnen nicht als Verbrechen galt, wenn sie „das Falsche“ sagten? Das geht auf dieselbe Gewohnheit des Prinzips „dem Sprecher nicht zum Tadel, dem Hörer zur Lehre gereichen“ (yan zhi zhe wu zui, wen zhi zhe zu yi jie. 言之者无罪, 闻之者足以戒) zurück, wie die o.g. Spottballaden. Diese Konstellation lässt sich zurückverfolgen bis in den Staat Song der Frühling- und Herbstperiode. (...) Die Balladen waren keine todernste Diskussion, sondern in ihnen wurden auf unformale Weise Meinungen und Gefühle geäußert. Dabei konnte auch Unerwünschtes gesagt werden, ohne dass das gleich als Verbrechen galt. Die Narren waren von eben diesem Wesen. Deshalb waren auch die Narren keine todernsten Kritiker, sondern nutzten die Formen des Schauspiels, Gesangs und Tanzes, wie es von den Tanz- und Gesangsdarstellungen der Urgemeinschaft überliefert war.“<sup>625</sup>

Die You-Darsteller entstammten oft den Sklavenfamilien, die die Pferdeställe der Herrschaft versorgten. Ihre Darstellungen hatten keinen religiösen Zweck, sondern im Vordergrund stand zum einen

- die Unterhaltungsfunktion und zum anderen
- die Vermittlung politischer Interessenkonflikte

unter den Bedingungen einer sich etablierenden Klassengesellschaft.

Da es sich bei ihnen um „spezialisierte Sklaven“ handelte, bezeichnen Zhang Geng und Guo Hancheng sie als die „ersten professionellen Künstler“ in der chinesischen Theatergeschichte.<sup>626</sup> Diese Narren-Darsteller zeichneten sich oft durch körperliche Besonderheiten aus. Entweder waren sie extrem groß gewachsen oder kleinwüchsig.<sup>627</sup> Konfuzius, der selbst einen hoch theatralen aber zeremoniell ausgerichteten Zugang zur sozialen Differenzierung seiner Zeit hatte, hielt von diesen Narren ebensowenig, wie von den tanzenden Sklavinnen. Der frühe chinesische Historiker Sima Qian (司马迁) erzählt eine Geschichte, die Konfuzius' Haltung - und ihre lebensverkürzende Konsequenz - veranschaulicht.

---

<sup>625</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.11 f.

<sup>626</sup> S.12

<sup>627</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.18

„At a meeting of the lord of two states, one agreed to a request for palace music to be played, so ‘jesters, singers and dwarfs trooped in to perform.’ Confucius did not approve. We are told that he ‘stepped forward, rushed up the steps and again protested,’ Commoners who beguile their lords deserve to die. Let them be punished!’ Then the officer in charge had the players killed.“<sup>628</sup>

Neben den spezialisierten Sklaven-Darstellern entwickelte sich vor allem seit der Han-Dynastie eine professionelle Theaterstruktur außerhalb des Kaiserhofes, die sich nach dem Niedergang des Sklavenhalterstaates weiter entwickelte. Diese Schauspieler rekrutierten sich aus den durch Kriege und Landraub oder wegen schlechter geographischer Bedingungen entwurzelten, verarmten sozialen Schichten, die keine Möglichkeit mehr hatten, vom Ackerbau zu leben. Sie gehörten aufgrund ihrer Armut zum sozialen Bodensatz der Gesellschaft und entsprechend mißtrauisch und negativ wurden sie bereits 91 v.u.Z. durch den Historiker Sima Qian (司马迁) bewertet.

„In one chapter Sima Qian lists all the various kinds of ‘money-makers’ found throughout China. The area called Zhongshan, which is present-day Hebei Province, he says, ‘has poor soil and a large population’, so in order to make money, ‘bands of able-bodied men roister together to sing melancholy songs, setting out openly to kill and steal.’ These men ‘can sing and mime’, so presumably some are or become actors, who clearly hold a very low status in society being associated with murderers and robbers.“<sup>629</sup>

Die soziale Herkunft der männlichen Schauspieler unterschied sich nicht wesentlich von der der Frauen. Die sich später etablierenden großen professionellen Theatertruppen kauften, fast einem Sklavenhandel gleich, die Söhne verarmter Bauernfamilien auf. Diese wurden zu Schauspielern ausgebildet. Wenn sie nicht dazu geeignet waren, wurden sie als Diener gehalten oder weiterverkauft. Die Schauspieler gehörten also zu den Unterprivilegierten, den sogenannten *jianmin* (贱民). Ihre soziale Stellung besserte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts - einer Zeit, die von einem umfassenden Paradigmenwechsel in bezug auf das Theater und die kulturelle Kommunikation gekennzeichnet ist, nachdem 1905 das kaiserliche Prüfungssystem abgeschafft und dem Theater eine unerhört wichtige Funktion der öffentlichen Bildung und Aufklärung im Rahmen der neuen, westlichen Idee vom gesellschaftlichen Fortschritt zugewiesen wurde. Von nun an gab es neue gesellschaftliche Aufstiegschancen sowohl für Schauspieler und Schauspielerinnen, als auch für Theaterautoren. Allerdings richteten sich diese Chancen wie ehedem danach, wie loyal sie sich gegenüber den herrschenden Gruppen verhielten. Während der Han-Dynastie entwickelte sich eine Darstellungsform, die kämpferisch-athletische und theaterkünstlerische Elemente verband. Sie hieß ”Huanggong vom Ostchinesischen Meer” (东海黄公, donghai huanggong). Dabei handelte es sich um ein ”Spiel des Niederringens” (角抵戏, jue dixi). Obwohl es sich um ein sportlich-akrobatisches Spiel handelte, gab es eine festgelegte Geschichte sowie Kostüme, Requisiten und Maske. Das Spiel wurde von zwei Darstellern aufgeführt und handelte vom Kampf des Menschen Huanggong gegen einen Tiger. Im Verlauf des Spiels musste Huanggong den Tiger töten. Es traten zwei Spieler auf. Die Hauptrolle kam Huanggong (黄公) zu. Der Darsteller des Tigers sollte sich tigerähnlich bewegen. Es handelte sich um eine volkstümliche Unterhaltungsform, die ihren Weg an den Kaiserhof fand und dort verfeinert und entsprechend der höfischen Bedürfnisse gestaltet wurde. Dort fand eine Vermischung mit anderen Darstellungsformen statt, die zusammengefügt eine revueartige Struktur ergaben, die vom

---

<sup>628</sup> ebd.

<sup>629</sup> ebd. S.15 f.

damaligen berühmten Wissenschaftler Zhang Heng (张衡, lebte 78-139)<sup>630</sup>, der Han-Zeit in seinem Werk "Prosa aus der Westlichen Hauptstadt" (xijingfu, 西京赋) als "Hundert Spiele" (百戏, baixi) bezeichnet und näher beschrieben wurden. Der Grad der Professionalität und Körperbeherrschung stieg signifikant an.<sup>631</sup> Colin Mackerras bezeichnet die „Hundert Spiele“ als eine spektakuläre und höchst populäre Form des *Zirkus*, der eine ganze Reihe verschiedener Performancearten wie Tanz und Gesang, Zauberkunststücke, Akrobatik, Kampfkunst und musikalische Darbietungen umfasste. Unter den einzelnen Nummern befanden sich auch solche, die einfache Geschichten wiedergaben. In anderen wurden Tiere von menschlichen Darstellern verkörpert – wie es heute noch in den sehr beliebten Löwen- und Drachennummen in der chinesischen Populärkultur üblich ist. Es traten ausserdem Göttinnen mit wunderbarem Gesang auf. Die chinesischen Performer nutzen zu jener Zeit bereits visuelle und Klangeffekte wie fallenden Schnee oder hörbaren Donner, wie Zhang Heng es beschrieb.

Der westliche *Zirkusbegriff* ist in diesem Zusammenhang etwa so problematisch wie der Opernbegriff in bezug auf das chinesische traditionelle Musiktheater. Im chinesischen Wörterbuch, schaut man unter dem Stichwort "Zirkus" nach, wird bald klar, dass es sich dabei nicht um einen chinesischen, sondern einen ins Chinesische übertragenen, *westlichen* Begriff handelt. Dieser Begriff mußte übertragen werden, weil sich keine vergleichbare Performancepraxis in China ausgebildet hatte und für etwas, dass in dieser Form nicht existiert, braucht man auch keinen Begriff. Das liegt schon deshalb nahe, weil die Bühnenform der 百戏 *baixi* eine rechteckige oder quadratische Plattform, eben eine *chinesische* Bühne (戏台, *xitai*) war und *keine* kreisförmige Arena. Das deutsche Wort *Zirkus* stammt vom griechischen *kirkos* (Ring) ab und wurde ins Lateinische als *circus* (Ring, Kreis) übernommen. Ins Deutsche wurde es erst im 16. Jahrhundert entlehnt und zwar von "lat. circus (maximus) 'Arena für Wettkämpfe und Spiele; Rennbahn'" Die heutige Bedeutung erlangte "Zirkus" im Deutschen im 19. Jahrhundert unter dem Einfluss des Französischen und Englischen. Im Chinesischen wird *Zirkus* übersetzt als "aus dem alten Rom kommende" Bezeichnung für Arena (竞技场, *jingjichang*), Pferderennbahn (跑马场, *paomachang*) bzw. als Pferdespiel- bzw. Pferdetheater-Truppe (马戏团, *maxituan*) oder als Pferdeperformance (马戏表演, *maxi biaoyan*). Das deutet auf einen zweiten sehr wesentlichen Unterschied zwischen der westlichen Zirkustradition und chinesischen Darstellungsformen wie die "Hundert Spiele" hin. Tier- bzw. Pferdetricks gehören auch im heutigen chinesischen "Zirkus" nicht zur Performancetradition. Nach wie vor ist es wichtiger, Tiere von akrobatischen Menschendarstellern vorspielen zu lassen. Pferde kommen höchst selten vor. Sie sind das Attribut barbarischer Stämme und Reitervölker. Für ihre eigene Tradition bevorzugen die Chinesen den Begriff "Zaji" (杂技). Dieser kommt dem Wesen der "Hundert Spiele"

---

<sup>630</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.16 Zhang Heng war besonders als Physiker und Astronom sehr geschätzt. Er erfand einen Seismographen, der angeben konnte, wann und in welcher Richtung Erdbeben stattfanden. Es bestand aus einem zentral gelagerten Pendel, welches aus dem Gleichgewicht gebracht mehrere Hebel in Bewegung brachte. Schließlich fiel eine Bronzekugel, die einen Ton erzeugte, aus einem der acht, nach den Himmelsrichtungen angebrachten Drachensäulen. Außerdem konstruierte er einen Himmelsglobus, eine wasserbetriebene Armillarsphäre, die sich mit derselben Geschwindigkeit wie die Himmelskörper drehte, wodurch ihre Position und Bahn relativ genau ablesbar waren. Sein wichtigstes Werk ist das "Gesetz des Universums" (ling xian, 灵宪). vgl.: Bai, Shouyi (1989) a.a.O. S.158 f.

<sup>631</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.17; Tang, Wenbiao: *Zhongguo gudai xiju shi*. Beijing 1986. 唐文标: "中国古代戏剧史" (Geschichte des klassischen Theaters in China) S.46 ff. Siehe auch: Fu, Qifeng: *Chinese Acrobatics through the Ages*. Beijing 1985.

und der auf ihnen begründeten Performancetradition auf präzise Weise nahe. Er bedeutet soviel wie *Vermischte* oder *Vielerlei Kunststücke* und setzt sich aus untenstehenden Zeichen zusammen<sup>632</sup>:

杂 za	技 ji
verschiedenartig, mannigfaltig; ver-mischt, Mischmasch, zusammenge-würfelt Alltagbezeichnungen: Eintopf/ Sammelsurium (杂烩, za hui); kunterbunt (杂色, zase); unordentlich/ durcheinander (杂乱, za-luan); frivole Gedanken (杂念, za-nian); Hybridisierung (杂交, zajiao); Eklektizist/ umfassend gebildete Person (杂家, zajia) literarische Genre: Vermischte Notizen (杂记, zaji); Essay (杂文, zawen); Lose Notizen von Eindrücken und Gefühlen (杂感 zagan); Zeitschrift, Magazin (杂志, zazhi)	Fähigkeit, Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit kommt in Worten vor wie: Facharbeiter (技工, jigong); Angriffs- und Abwehrkunst in den Kampfsportarten (技击, jiji); Technik/ Technologie (技术, jishu); handwerk-liches Geschick (技巧, jiqiao); künstlerische Fähigkeit (技艺, jiyi)
Performance-Genre AKROBATIK (杂技, zaji); Varieté (杂耍, zashua); Yuan Zaju, lyrische Oper der Yuan-Dynastie (元杂剧, zaju); Song Zaju (宋杂剧 kurze vermischte Schwänke der Song-Dynastie).	

Es soll während der Han-Dynastie höchst seltene Kontakte zu *römischen* Zauberkünstlern/ Taschenspielern innerhalb des Kaiserpalastes gegeben haben, wo diese in Unterhaltungsprogrammen auftraten. Diese Gelegenheiten blieben aber auf die Palastkultur beschränkt und gehörten nicht zum Allgemeingut.<sup>633</sup> Im 8. Jahrhundert bildete sich eine neue Form der Darstellung heraus, die in Zusammenhang mit der Herausbildung eines entwickelten chinesischen Theaters gesehen wird. Es handelte sich dabei um das sogenannte „Adjutanten-Spiel“ (参军戏, canjun xi), dessen Ursprung in den Narrendarstellern (优, you) aus der Zeit der *Drei Reiche* eine Entstehungsbedingung hatte.<sup>634</sup> Eine Vorform existierte während der Han-Dynastie als ein satirischer Sketch über einen Beamten, der durch den Kaiser der Bestechung überführt wurde. Der Kaiser konnte sich aber dennoch nicht von ihm trennen, weil seine Dienste nicht ersetzbar waren. Warum diese Darstellungsform einen so merkwürdigen Titel trägt ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass Kaiser Xuanzong der Tang-Dynastie einen Schauspieler, der in einer der beiden Rollen dieser Form brillierte, mit Titel und Rang nebst dazugehörigem Gehalt eines Adjutanten ausstattete. In der Regel wurde diese Darstellungsform von zwei männlichen Darstellern gespielt. Manchmal kam eine Schauspielerin hinzu. Inhalt waren komische Begebenheiten, die sich zwischen den beiden Hauptpr-tagonisten zutrugen, wobei einer der beiden in der Regel ein armseliger Dummkopf (苍鹘, canggu oder *blauer Falke* genannt) ist und der andere ein adrett gekleideter Oberschlauer (*canjun* oder Adjutant genannt).

<sup>632</sup> vgl.: Duden. Bd.7 (1989) a.a.O. S.832; Dehan hande xiuzhen cidian. Beijing 1997. ”德汉汉德袖珍词典” 北京1997年. (Taschenwörterbuch Deutsch/Chinesisch - Chinesisch/Deutsch.) S.688; Xin hande cidian (1988) a.a.O. S.381; S.1010 f.

<sup>633</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S.19

<sup>634</sup> ebd. S.27

Musikinstrumente kamen hin und wieder zum Einsatz.<sup>635</sup> Wir finden einen späten Nachfolger dieser komischen Paarkonstellation heute noch in dem Kleinkunstgenre (曲艺, *quyi*) des *Xiangsheng* 相声, was ins Englische mit *Crosstalk* übersetzt wird. Dies ist eine Form, in der ein Komikerpaar auftritt, welches man vom Typ her vielleicht ver-gleichen könnte mit deutschen Komikerpaaren wie Liesl Karstadt und Karl Valentin oder Herricht&Preil. Aus dem „Adjutanten-Spiel“ entwickelten sich die Varieté-Darstellungsformen (杂剧, *zaju*) der Song-Dynastie (宋杂剧, *song zaju*) und gleichbedeutend damit nach der Ein-nahme der *Nördlichen Song* durch die *mandschurische* Jin-Dynastie auch *Yuanben*-Spiele (院本).<sup>636</sup> Diese Entwicklung ging einher mit einer erweiterten Rollenfachentwicklung und dementsprechender erweiterter Fabelentwicklung.



**Abb. 39: Kampfspiele**

Während der Song-Dynastie kam es zu einem bemerkenswerten ökonomischen Aufschwung, der eine umfangreiche Entwicklung der Städte mit sich brachte. Die voll entwickelten Strukturen des chinesischen städtischen Theaters entstanden unter diesen Bedingungen einer signifikanten Urbanisierung. Die neu entstehenden, wetterunabhängigen, weil überdachten Theatergebäude nannte man „Balustradentheater“ (勾栏, *goulan*). Die Balustraden dienten dazu, dass manchmal äußerst zahlreiche Publikum von der Bühne fern zu halten. Diese Theater waren in den Amüservierteln der Städte angesiedelt, die „Ziegel“ (瓦子, *wazi*), „Ziegelhäuser“ (瓦舍, *washe*) oder „Ziegelverkaufsbude“ (瓦肆, *wasi*) hießen. Die *Wazi* waren nach den Himmelsrichtungen aufgeteilt und bezeichnet. Jedes dieser Viertel konnte eine ganze Reihe von Balustradentheatern aufweisen. Das größte Amüserviertel in der boomenden Stadt Kaifeng (开封) soll Anfang des 12. Jahrhunderts über 50 Theater beherbergt haben, wovon das größte mehreren tausend Zuschauern Platz bot. Alle sozialen Schichten besuchten die Theateraufführungen, für die Einlassgeld entrichtet werden mußte (Theaterkarten waren unbekannt, nicht aber Theaterwerbung durch Poster und Ausrufer). Gespielt wurden unterhaltsame, komische und kurze *Zaju* 杂剧 bzw. *Yuanben* 院本, deren Inhalte sich mit Liebesaffären oder satirischen Beamten-geschichten beschäftigten. Auch Puppen- und Schattentheater sowie zahlreiche Musikveranstaltungen fanden statt. In den *Zaju* traten Musiker sowie vier bis fünf verschiedene Rollen-fächer auf. Die Rollenkategorien umfaßten den Clown (副净, *fujing*) sowie den Trickster (副末, *fumo*). Masken wurden von Rollen getragen, die übernatürliche Wesen darstellten. Für die an-

<sup>635</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.23 f.

<sup>636</sup> Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.376 f.

deren Darsteller waren Schminkmasken bereits sehr verbreitet. Mit der Urbanisierung und Kommerzialisierung entstanden Rahmenbedingungen zur Entwicklung professioneller Theatertruppen, die jenseits der Paläste eine Auskommen erarbeiten konnten. Diese Truppen strukturierten und organisierten sich auch in größeren Theaterverbänden bzw. -gilden. Innerhalb dieser Strukturen fand die Ausbildung der Schauspieler statt, die dadurch ein höheres handwerkliches Niveau erreichen konnten, als dies bisher - ausser in den höfischen Theatergruppen - der Fall gewesen war.<sup>637</sup>

Das 杂剧 *zaju* wurde im 16. Jahrhundert durch die gebildete Elite aufgenommen und z.B. zum 昆曲 *Kunqu* (auch elegantes Theater) weiterentwickelt. Doch zur selben Zeit entwickelten sich neue populäre, volksnähere Formen, aus denen sich die lokalen Theaterstile wie z.B. die Sichuan-Oper (川剧, *chuanju*) entwickelten. In ihnen wurden Anregungen aus mehreren Vorläufern zusammengefaßt und mit Volksmusik verbunden. Das daraus entstandene Musiksystem wurde nach seinem Entstehungsort *Yiyang*-System (弋阳腔, *yiyangqiang*)<sup>638</sup> genannt. Volksnähe erreichte diese Form u.a. dadurch, dass klassische, für das einfache Volk unverständliche Textstellen durch umgangssprachliche Erklärungen musikalisch oder gesprochen erläutert wurden. Eine große Besonderheit dieses Theaters hat sich in der Sichuan-Oper erhalten, nämlich eine bestimmte Form von Chorgesang, bei der ein Darsteller zu singen beginnt und sein Gesang dann von mehreren anderen aufgenommen wird.

„The practice of accompanying solo singers in folksongs with a chorus is extremely ancient in China. It probably arose because instrumental accompaniment was impossible for people at work in the fields and ‘labour songs’ have always been a normal category of folksongs.“<sup>639</sup>

Die nächste differenzierte Stufe, die aus den *zaju* der Song-Dynastie hervorging sind die *Südlichen Spiele* (南戏, *nanxi*), auf deren Rollenfächern alle weiteren Formen des chinesischen Musikschauspiels aufbauen. In ihnen wird das erste Stadium des voll entwickelten chinesischen Theaters gesehen, welches dann während der mongolischen Yuan-Dynastie in den sogenannten *Yuan-zaju* (元杂剧) seine Blüte erlebte.

„Three seminal events mark the long time-span such progress involved. The rise of the Yuan-theatre in the 13<sup>th</sup> century set precedents for structured stage practices which endured. The flowing of the *kunqu* in the 16<sup>th</sup> century ushered in a theatre of lyrical elegance and scholarly playwrights, while the dominant Beijing theatre style (Peking-Oper, A.B.) in the 19<sup>th</sup> century proclaimed the triumph of an aesthetic for the man in the street.“<sup>640</sup>

Mit der Entwicklung des chinesischen Theaters entwickelten sich natürlich auch die Theatertruppen nicht nur künstlerisch sondern auch organisatorisch. Man muß unterscheiden zwischen semi-professionellen und professionellen Truppen, wobei zu letzteren auch die Privattheatertruppen reicher Kaufleute oder Beamter gezählt werden. Semi-professionelle Schauspieler könnte man solche nennen, die sich lediglich zur landwirtschaftlichen Ruhezeit zu Schauspieltruppen zusammenfanden, um auf den Dörfern oder Marktflecken zu spielen, ansonsten aber anderen Tätigkeiten nachgingen. Es handelt sich zum großen Teil um bäuerliche Schauspiel-

---

<sup>637</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.182, Mackerras S.79 f. und *Zhongguo dabaik quanshu. xiqu.* (1983) a.a.O. S.367; S.40

<sup>638</sup> *Zhongguo dabaik quanshu. xiqu.* (1983) a.a.O. S.542 f.

<sup>639</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S. 186

<sup>640</sup> ebd. S.181



truppen. Für die dörflichen Gebiete waren diese Wandertheatertruppen am wichtigsten. Man lud sie zu bestimmten Festtagen ein. Ihre Finanzierung wurde durch eine oder mehrere Dorfgemeinschaften geleistet, „manchmal auch von einem reichen Dorfbewohner übernommen, zum Beispiel um so ein Gelübde einzulösen, das er während einer Krankheit eines Familienmitgliedes für dessen Genesung geleistet hatte (xu yuan chang xi).“<sup>641</sup> (许愿唱戏)

In der Regel waren diese Theaterraufführungen einem Gott als Bitt- und Dankgabe gewidmet und an den landwirtschaftlichen Kalender gebunden. Im Frühjahr bat man um eine reiche Ernte und im Herbst dankte man dafür. Das Frühlings-, Laternen- und Mittelherbstfest gehörte zu den Standardanlässen.<sup>642</sup> Noch in den 1980er Jahren spielten bäuerliche Amateurtheatergruppen in der VR China hauptsächlich zu verschiedenen Festen: Frühlingsfest, Nationalfeiertag (1. Oktober), Tag der Arbeit (1. Mai) und aus einem beliebigeren Anlass.<sup>643</sup> Spielorte sind in der Regel Tempelbühnen in oder ausserhalb der Tempel und zwar sowohl zu religiösen als auch zu säkularisierten Aufführungen. Die ersteren werden zur Unterhaltung der Götter und Geister gegeben, die letzteren zur Unterhaltung der Menschen. Beide Aspekte lassen sich bis heute oft nicht trennen. Ich hatte Gelegenheit Anfang 1991 einer dörflichen Theaterraufführung beizuwohnen, die durch ein in der Stadt stationiertes staatliches Theaterensemble gegeben wurde. Die Bretterbühne wurde genau gegenüber dem Tempelzugang errichtet damit, wie mir erklärt wurde, die Götter auch zuschauen können. Anlass der Theaterraufführung war kein religiöses Fest gewesen, dennoch werden die Götter bzw. Ahnen nicht vergessen. Auch bei den städtischen Theatertruppen ist der religiöse Aspekt kaum wegzudenken. Pan Xianfeng beschreibt für die Peking-Operntruppen bis in das 20. Jahrhundert hinein bestimmte diesbezügliche Sitten und Bräuche. Danach durften zu bestimmten Festtagen, wie dem Frühlingsfest, nur bestimmte Theaterstücke aufgeführt werden. Andererseits waren bestimmten Festtagen Opferzeremonien gewidmet bzw. durften geschäftliche Verhandlungen unter den Truppen um Gagen oder Schauspieler nur an bestimmten Tagen geführt werden.<sup>644</sup>

Mit Gründung der VR China sind die frei organisierten, kommerziellen Bauerntheatertruppen, wie auch die professionellen Stadttheatergruppen nach und nach in eine staatlich organisierte Theaterstruktur überführt worden, über die entsprechende polit-propagandistische und erzieherische Funktionen in die Spielplanung und Aufführungspraxis implantiert wurden. Seit den 1980er Jahren entzieht der Staat im Zuge der Kommerzialisierungsprozesse in der chinesischen Wirtschaft zunehmend Finanzierungen für diese Theaterensemble. Sie müssen nun selbst nach Finanzierungsmöglichkeiten suchen, was u.a. dazu führt, dass sie von sich aus wieder zu einer Gastspielpraxis auf dem Lande übergegangen sind oder sich sogar jenseits staatlicher Strukturen als gewerbeorientierte Theaterbetriebe organisieren und zwar sowohl semi-professionell als auch professionell. Der Staat behält sich jedoch nach wie vor eine inhaltliche Kontrollfunktion vor. Das wird auf die Dauer nicht in vollem Umfang aufrecht zu erhalten sein, aber zur konkre-

---

<sup>641</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.13

<sup>642</sup> Die eindrucksvolle Beschreibung einer dörflichen Theaterraufführung findet sich in einer Erzählung von Lu Xun. Vgl.: Lu Ssün (Lu Xun): „Dorfofer“ In: Herzfeldt, Johanna (Hg.) (1958) a.a.O. S.215-230

<sup>643</sup> Mackerras, Colin: „Modernization and Contemporary Theatre: Commercialization and Professionalization“ In: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People's Republic of China*. New York 1987 S.191

<sup>644</sup> Vgl.: Pan, Xiaofeng (1995) a.a.O. S.203-212

teren Beurteilung für die 1990er Jahre stehen entsprechende Studien noch aus. Die Rede Jiang Qings im Jahre 1963 zeigte, dass die professionell und kommerziell betriebenen Theatertruppen (die offiziell gemeldeten wie die schwarz geführten) wenig Drang verspürten, sich in die aktuellen politischen Herrschaftsvorgaben zu fügen, sondern diese unterliefen, so gut es ging. Während der Kulturrevolution sind viele gewachsene Organisationsstrukturen des Theaters zunächst zerschlagen worden. Die jüngsten Entwicklungen zeigen aber, dass sie sich neu entwickeln und zwar unter maßgeblicher Nutzung der Massenmedien (Fernsehen, Radio, Video), die auch wieder auf die Ästhetiken und Dramaturgien von Theater zurückwirken (die Stücke werden kürzer, schneller und mediengerecht inszeniert, um sie später ans TV oder als Videoprodukt weitervermarkten zu können.) Natürlich sind auch die Massenmedien in staatlicher Hand und entsprechend zensiert, jedoch spielt der kommerzielle Aspekt eine unerhört wichtige Rolle. Man wird zunehmend auf die Bedürfnisse der Zuschauer eingehen müssen und die sind an künstlerisch verbrämten Meldungen aus dem Propaganda- und Erziehungsministerium nicht sonderlich interessiert.

Professionelle Theatertruppen, die das ganze Jahr über vom Theater leben konnten, fanden sich historisch in sozial und geographisch zu differenzierenden Räumen –

- in dörflichen Wandertheatern,
- Privattheatern von Kaufleuten und Kaufmannsgilden,
- städtischen öffentlichen Theatern und Plätzen sowie am
- Kaiserhof.

Im urbanen Umfeld kamen

- Bordelle und
- Teehäuser

vornehmlich in Geschäftsvierteln hinzu. Die Privattheater wurden durch ein spezielles Mäzenatentum organisiert und finanziert. Dazu gehörten reiche Händlergilden, hohe kaiserliche Beamtengelehrte und der Kaiserhof. Alle drei sozialen Schichten hatten entsprechend ihren ideologischen Interessenlagen spezielle Vorlieben für bestimmte Theaterstile und unterstützten spezifische Theatergenreentwicklungen entscheidend.

- HÄNDLER

Als Beispiel für die Händlergilden können die Lianghuai Salz Administration und der Salzändler Jiang Chun gelten, die seit Ende des 18. Jahrhunderts die Entwicklung des *Pihuang*-Stils (皮黄, einer Verschmelzung aus 西皮 *Xipi*- und 二黄 *Erhuang*-Stil)<sup>645</sup>, eine wesentliche Voraussetzung für die spätere Peking-Oper, in großem Ausmaß in der Stadt Yangzhou (扬州) finanziell förderten. Die Stadt Yangzhou wurde daraufhin zum Zentrum der Theaterentwicklung, bis dieses sich durch die Entstehung der Peking-Oper nach Peking verlagerte, wofür sie aber

---

<sup>645</sup> Die Entwicklung des *Pihuang*-Stils dominierte die chinesische Theaterentwicklung im 18. und 19. Jahrhundert. Dabei handelt es sich um die Verschmelzung zweier musikalischer Systeme, nämlich des aus dem Norden von Klapper-Musiktheaterformen abstammenden *Xipi*-Systems und dem im Süden entwickelten *Erhuang*-System. Beide musikalischen Systeme sind aus volkstümlichen Theaterstilen entstanden. Mackerras (1990) a.a.O. S.60 f.

eine der wichtigsten Voraussetzungen schuf. Dieser Entwicklung kamen geographische und kommerzielle Bedingungen zugute. „*Its location near the junction between the Yangtze River and the Grand Canal made it not only a thriving trading and economic centre but also a melting pot for a wide variety of musical and dramatic styles.*“<sup>646</sup> Die von dem Salzmagnaten Jiang Chun in seinem eigenen Haus untergebrachten *Chuntai*-Theatertruppe konnte mehrere musikalische Stile umsetzen. Der *Pihuang*-Stil wandte sich vor allem an ein gewöhnliches Volkspublikum aus der Stadt Yangzhou, erreichte aber wegen seiner Volkstümlichkeit auch die Bewohner der umliegenden Dörfer.<sup>647</sup> Während der Qing-Dynastie bauten sich die Salzhändler der Lianghui Salz Administration ein eigenes Privattheater.<sup>648</sup> Die Salzhändler gehörten im 18. Jahrhundert zu den reichsten Geschäftsleuten in China und konnten sich daher Privattheater zur eigenen Unterhaltung leisten. Gespielt wurde für Gäste anlässlich von Familienbanketten, Festen oder Geburtstagen.<sup>649</sup>

- BEAMTE

Die konfuzianisch ausgerichteten Beamtengelehrten unterstützten vornehmlich einen anderen Theaterstil, der ihren eigenen distinguierten Bedürfnissen näher kam. Insbesondere hatte es ihnen während der Ming-Dynastie ab dem 16. Jahrhundert der durch den *Chuanqi*-Stil (传奇) und die Entwicklungen des 南戏 *Nanxi*-Stils im 14. Jahrhundert vorbereiteten 昆曲 *Kunqu*-Stil angetan. Eines der ersten und wichtigsten Dramen des *Chuanqi*-Stils war das bereits erwähnte Stück „Die Laute“ (琵琶记, *pipaji*), welches von dem, konfuzianischen Idealen verpflichteten, Autor Gao Ming (高明, ca. 1301-1359) stammte. Damit ist die soziale Herkunft der Autoren wie des Publikums bereits angesprochen. Die Erfindung des *Kunqu*-Stils soll auf den Schauspieler und Musiker Wei Liangfu (魏良辅)<sup>650</sup> zurückgehen.

„What Wei actually did was to adapt various already familiar musical styles, including not only *haiyan qiang*<sup>651</sup> but also *zaju*, *yyang qiang* and the local music of Kunshan<sup>652</sup>, to a new form which was called the Music of Kunshan (*Kunshan qiang*) and is now known simply as *kunqu*. It was Wei's achievement to impose on *kunqu* those main musical features which to this day make it instantly identifiable. These are the strong tendency towards slow-moving, melismatic rhythmic melody (...) The language of the librettos was classical and stilted with many unexplained literary allusions. Stage motion tended to be slow and action sparse. The overall effect was melodious, delicate, refined and even melancholy. The *kunqu* quickly came to be known as 'elegant drama'. Its language and style closed off from the masses, whose theatre was known by contrast, as 'flower drama'; the term covered more or less all styles other than *kunqu*.“<sup>653</sup>

---

<sup>646</sup> ebd. S.62

<sup>647</sup> ebd.

<sup>648</sup> ebd. S.83

<sup>649</sup> ebd. S.89

<sup>650</sup> *Zhongguo dabaik quanshu. Xiqu.* (1983) a.a.O. S.413

<sup>651</sup> Haiyan ist zur Ming-Zeit einer der wichtigsten Handelshäfen in der Provinz Zhejiang gewesen. Dort entstand die Haiyan-Musik im Zusammenhang mit der Entwicklung der südlichen Theaterstile. Das Publikum setzte sich vor allem aus der gebildeten Schicht, den reichen Leuten und Beamten zusammen. Ende des 17. Jahrhunderts starb dieser Musikstil als eigenständiger Stil aus und wurde vom Kunqu-Theater absorbiert. Vgl.: Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.184

<sup>652</sup> Da die meisten chinesischen Theaterstile aus bestimmten Landesregionen hervorgegangen sind und sich dadurch auch ein gewisses Lokalkolorit erhielten, sind sie in der Regel nach ihrer Herkunftsregion benannt. Der Kunshan (昆山) ist ein Berg bzw. Gebirge in der näheren Umgebung von Shanghai.

<sup>653</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.185

Dieser Theaterstil verbreitete sich schnell über das ganze Land, da die kaiserlichen Beamten in der Regel nicht an ihren Heimatorten eingesetzt wurden und darüberhinaus auch versetzt werden konnten. Der *Kunqu*-Stil wurde seit dem 18. Jahrhundert zunehmend durch die Peking-Oper (京剧) verdrängt, aber es gibt auch heute noch einige wenige Theaterensembles, die diesen Theaterstil als kulturelles Erbe pflegen.

- KAISERHOF

Die Theatertruppen an den Kaiserhöfen nahmen aus den anderen sozialen Schichten Theater-trends auf, förderten sie gemäss dem aristokratischen Selbstverständnis und bewirkten deren Blütezeiten ebenso, wie sie deren Verfall ankündigten. Während an den Kaiserhöfen der verschiedenen Dynastien noch bestimmte Stile gespielt wurden, hatten die Theatertruppen, die am nächsten an der Volkskunst operierten, schon wieder neue Stile entwickelt, die sie der Inspiration einer vielfältigen und reichen Volkskunst verdankten. Zu den bekanntesten Stilen, die durch den Kaiserhof gefördert wurden gehört das *Yuan zaju*, während der mongolischen Yuan-Dynastie und mit ebenso erheblichem Erfolg die Peking-Oper während der mandschurischen Qing-Dynastie. Einen Grundstein dafür legte die Blütezeit von Kunst, Theater und Musik während der ethnisch durch nicht-han-chinesische Kaiser dominierten Tang-Dynastie. Das professionell betriebene Theater wurde aber nicht nur gefördert, sondern durch die kaiserliche Administration und Zensurbestimmungen immer wieder in seinen Aktivitäten beschnitten. Daran hat sich bis zur Gegenwart wenig geändert, auch wenn es nun nicht die ideologischen Prämissen der Kaiser sind, sondern die der staatlichen und parteilichen Nomenklatura, die inhaltlich, strukturell und funktional das professionelle Theaterleben beeinflussen und wie ehemals für sich nutzbar machen wollen. Der Hofnarr und der satirische Sketch haben indes auch nach Anbruch des medialen Zeitalters in China die Oberhand behalten. Im klassischen Altertum entstand zunächst der 优 You-Darsteller als Hofnarr.

## you 优

Während der Tang-Dynastie differenzierte sich dieser Rollentyp durch das Adjudantenspiel (参军戏, canjunxi) in die beiden Typen Adjudant/Canjun (参军) und Blauer Falke/Canggu (苍鹗).

**Canjun**  
参军

**Canggu**  
苍鹗

Im *Song zaju* (宋杂剧) und *Yuanben* (院本) wurden die beiden Rollentypen Fumo (副末) und Fujing (副净) üblich.

**Fumo**  
副末

**Fujing**  
副净

Während der Song-Dynastie wurden diese Rollen erstmals unter dem Begriff des *Chou* (丑) bzw. *Xiao Chou* (小丑) zusammengefasst. Das reformierte Zeichen für Chou 丑 leitet sich vom klassischen Zeichen 醜 ab. Dieses verweist noch auf uralte Ursprünge. Der linke Teil des Zeichens für Clown heißt *you* (酉) und leitete sich piktografisch von einem Krug ab, in dem alkoholische Getränke gelagert wurden. Es bedeutete einst "alkoholisches Getränk"<sup>654</sup>. Der rechte Teil ist das Zeichen für Geist/ Gespenst/ Dämon *gui* (鬼). Man könnte *Clown* also als "(be)trunkenen Geist" übersetzen. Und das Zeichen für *gui* geht zurück auf die graphische Umsetzung bzw. das Ornament/ Emblem für einen mit Maske und Tierschwanz verkleideten Tanzdarsteller der Urzeit. Dieser Teil des Zeichens ist ebenfalls im Zeichen für *Puppe Kui* 傀, welches aus dem Bestandteil für Mensch (人, ren) und Geist (鬼gui) zusammengesetzt ist, enthalten.

---

Geist/ Dämon	
Gui	
鬼	
Puppe	Clown
Kui	Chou
傀	□ bzw. 丑

Damit schließt sich dieser Kreis. Im weiteren Verlauf der chinesischen Theatergeschichte entstanden eine Unmenge an lokalen Musiktheaterstilen innerhalb derer sich die Clowns/ Narren- und Tricksterfiguren weiter differenzierten. Heutzutage werden sechs *Chou*-Typen unterschieden: Der siebente kommt nur im 昆曲 *Kunqu*-Musiktheaterstil vor und ist eine Mischform:

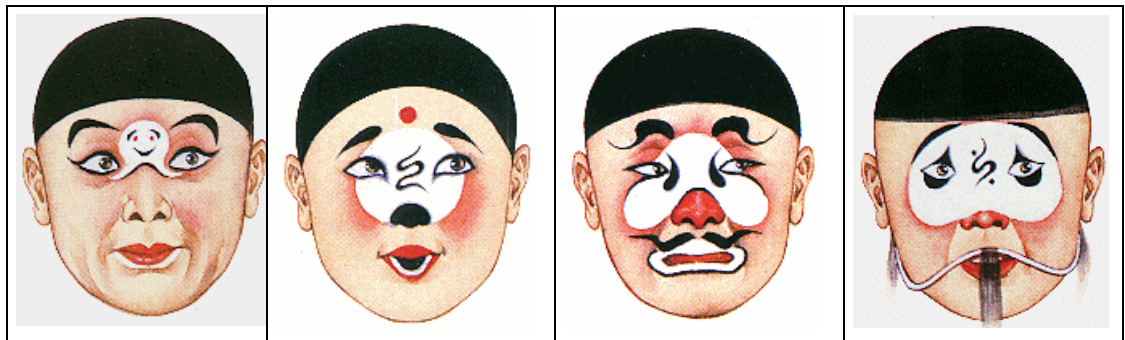
1. **Clown mit langer Robe**, *Paodaichou* (袍帶丑), spielt vor allem, sein traditionelles Gelehrten-Kleid verweist darauf, komische Beamtenrollen
2. **Clown mit quadratischer Kopfbedeckung**, *Fangjinchou* (方巾丑) für Konfuzianismusschüler oder Berater
3. **Clown mit Faltengewand**, *Zhezichou* (褶子丑) für einen reichen Playboy. Dieser Rollenfachname kommt im Sichuan-Stil (川劇, chuanju) vor. In anderen Musiktheaterstilen gibt es für dasselbe Rollenfach andere Bezeichnungen. In der Peking-Oper (京劇) heißt es z.B. **Lederschühchenc clown**, *Xiepitchou* (鞋皮丑) oder

---

<sup>654</sup> Li, Leyi (1993) a.a.O. S.433

**Mieser Exzentriker-Clown**, *Xiepichou* (邪僻丑). Im Gaojiayi-Stil (高甲戏)<sup>655</sup> nennt man es **Herrensöhnchenc clown**, *Gongzichou* (公子丑).

4. **Clown mit teefarbenem Gewand/Kittel**, *Chayichou* (茶衣丑) für die Rollen einfacher, arbeitender Leute in der Peking-Oper.
5. **Alter Clown**, *Lao Chou* (老丑) für die Darstellung von humorvollen, gewitzten alten Leuten
6. **Kampf-Clown**, *Wu Chou* (武丑), hochartistisches Rollenfach, in dem die Komik sich vor allem aus der körperlichen Aktion ergibt
7. **Fu** (付), besonderes Rollenfach im Kunqu-Stil. Eine Art Vermittlerclown, der zu einem Unterfach des Schminkmasken-Rollenfachs (净, jing) gehört und kühle, berechnende Charaktere darstellt. Im Unterschied zu den eigentlichen Clownsrollen, ist er nicht so satirisch-komisch angelegt. Mit Hilfe dieses Rollenfachs werden z.B. illoyale, heimtückische Beamte, berechnende Gestalten und unbewegliche/ starrköpfige Literaten vorgeführt.



**Abb. 40: chinesische Clownsmasken**

Der ursprüngliche *You*-Darsteller, der in allen entwickelten lokalen Musiktheaterformen sich im Rollenfach des *Chou* (Clown, Narr, Bösewicht) erhalten hat, ist nun zu einem der kommerziell erfolgreichsten, professionellen Darsteller auf der staatlich zensierten chinesischen Mattscheibe geworden. Und er fügt sich in den 1990er Jahre-Trend der Schauspieler als Privatunternehmer ein, denn viele dieser Darsteller agieren außerhalb des staatlichen *Danwei*-Systems. Zwar ist er auf diese Weise ökonomisch nicht mehr dem staatlichen Eigentum untergeordnet. Politisch jedoch würde es dem Geschäft schaden, würde er in dieser Öffentlichkeit zu sehr auf der unverblümteren Art des volkstümlichen Witzes bestehen, die eine seiner wichtigsten Quellen ist und wie eh und je auf satirisch gebrochene Vermittlung zwischen Macht und Ohnmacht aus ist.

#### 3.4.4.1 小品 *Xiaopin*: Clowns und Kommerz in Theater und TV seit Mitte der 1980er Jahre

Ein diesbezüglich sehr interessantes Phänomen seit Mitte der 1980er Jahren ist die Entstehung und Wirkung der *Xiaopin* (小品, Sketche oder Kurzstücke) die den Sprung von einem Mittel der chinesischen Sprechtheaterausbildung in die Topcharts des chinesischen Medienpops geschafft

<sup>655</sup> Ein in der südchinesischen Provinz Fujian, in Taipei (Taiwan) und Süd-Ostasien verbreiteter Musiktheaterstil. *Zhongguo dabaik quanshu. Xiqu.* (1983) a.a.O. S.82

haben. Du Wenwei beschreibt sie zutreffend als sowohl Geschöpfe als auch Kritiker des chinesischen Kommerzialisismus.<sup>656</sup> In diesem Spannungsverhältnis drücken sich bereits Möglichkeiten wie Beschränkungen dieses Genres aus. Aber es ist möglicherweise das einzige Genre, welches jemals statt von traditionellen Theaterstilen direkt vom chinesischen Sprechtheater (话剧, huaju) abgeleitet zu solch einer Popularität gelangen konnte. Das hatte, was die formale oder ästhetische Seite betrifft, zwei Hauptgründe: zum einen die Nähe zu den satirischen traditionellen Kleinkunstformen, die im „Adjutanten-Spiel“ (canjunxi, 参军戏) einen frühen Vorläufer hatten und heute im traditionellen Spektrum im *Xiangsheng* (相声)<sup>657</sup> immer noch eine Gegenwart und Zukunft hat. Zum anderen aber konnte diese Popularität dadurch erreicht werden, dass das chinesische Sprechtheater eine wesentliche Voraussetzung schuf für eine spezifische Realismus-Konzeption, die sowohl den chinesischen Kinofilm als auch die Fernsehgenres ermöglichte. Das Fernsehen schaffte es, diese beiden Ästhetiken zu verschmelzen. Xiang Zi brachte das treffend auf den Punkt: „In a xiaopin piece, one can sense the languages skill of xiangsheng, the symbolism of Beijing Opera, the realistic style of spoken drama and the plot design of a television drama.“<sup>658</sup> Das verweist auch auf den *Patchwork-Charakter* chinesischer Innovationsstrategien im Theater. Im *Xiaopin* verbinden sich ausgewählte Aspekte aus dem Sprechtheater und dem traditionellen *Xiangsheng* auf eine Weise, dass sie für beide Genre zu einem ernsthaften Konkurrenten wurden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Xiangsheng* und *Xiaopin* ist z.B., dass die *Xiangsheng* entsprechend der oralen Tradition ihre Geschichte und die Figurenaktionen *erzählen*, während sie im *Xiaopin* durch die performative Aktion *dargestellt* werden.<sup>659</sup> Auf der anderen Seite nutzen die *Xiaopin*-Darsteller bzw. Autoren Techniken der Komik, die aus den *Xiangsheng* vertraut und wirksam sind. Ursprünglich waren *Xiaopin* Bestandteil der chinesischen Sprechtheaterausbildung und zwar in ihrer Eigenschaft als Szenenstudien. In dieser Funktion bestimmen sie immernoch die Semesterabschlußprüfungen an der Zentralen Theaterhochschule in Peking. Wesentlich ist ihnen nicht die satirische Seite (obwohl sie nicht ausgeschlossen ist), sondern die Erarbeitung von Kurzstücken durch die Studenten auf der Grundlage von Geschichten, Romanen, Theaterstücken, Filmen oder realen Ereignissen. In dieser Bedeutung gehörten die *Xiaopin* nicht zum populären Wortschatz. Das änderte sich Anfang der 1980er Jahre durch einen Schauspielabsolventen der Zentralen

---

<sup>656</sup> Vgl.: Du, Wenwei: Xiaopin: Chinese Theatrical Skits as Both Creatures and Critics of Commercialism. In: The China Quarterly. an international journal for the study of China. June 1998. Nr.154. S.383-399

<sup>657</sup> Der Begriff Xiangsheng wurde in einer 1990er Ausgabe von populären *Xiangsheng*-Dialogen folgendermaßen definiert: „The comic dialogue or sketch (*xiangsheng* in Chinese) is one of the most popular traditional folk performing arts in China. It is characterized by humour and wit. *Xiangsheng* artists dispense with stage props, but they must be good singers, elocutionists, comedians and mimics. Usually there are two performers. Their witty remarks evoke laughter from the audience and *xiangsheng* is also known as the art of language. Most sketches are short, lasting for a few minutes or twenty minutes at the most. Their light-hearted humour makes them a good tool to reflect life and its vicissitudes. Many of the traditional pieces were developed from comic folk tales by the artists themselves. There are two kinds of sketches - monologues and cross-talks.“ In: *Comic sketches*. Beijing 1990. S.1 Mit dieser Beschreibung ist ein wichtiger ästhetischer Rahmen auch für die satirischen Xiaopin vorgegeben. Auch sie leben vom Wortwitz und kommen fast ohne Requisiten oder Bühnenbilder aus. Allerdings ist das musikalische Moment stark zurückgedrängt, obwohl es partiell zum Einsatz kommt.

<sup>658</sup> Xiang, Zi: Xiaopin zheng nianqing. (*Xiaopin* is still in its formative years’) In: Dazhong dianshi. (Popular Television). Nr.11 (1993). S.28. Zitiert nach: Du, Wenwei (1998) a.a.O. S.383

<sup>659</sup> Du, Wenwei (1998) a.a.O. S.388

Theaterhochschule Peking im Zusammenhang mit dem wichtigsten und traditionsreichsten Fest der chinesischen Kultur, dem Frühlingsfest oder auch traditionellem Neujahrsfest.

„The first performance of the *xiaopin* type appeared in 1983, when the Central Television Station organized and televised its first Chinese New Year Gala Performance (*chunjie wanhui*, now an ongoing tradition), where Siqin Gaowa and Yan Shunkai performed a comic skit entitled ‘Huniu and Ah Q stroll Changdian Plaza’ (Huniu, A Q guang changdian’) mixing two famous literary characters from Lao She und Lu Xun’s works with Beijing’s contemporary scene. The term ‘*xiaopin*’ became widely known in the following year when the well-known comedian, Chen Peisi, performed a humorous skit entitled ‘Eating noodles’ (‘Chi miantiao’) in the 1984 Chinese New Year Gala Performance. This televised performance has always had the largest national audience and watching it with one’s family members on New Year’s Eve has become an annual cultural event. For most Chinese people, eating the reunion dinner while watching the gala performance makes the New Year’s Eve ritual complete.“<sup>660</sup>

Seitdem ist der Begriff des *Xiaopin* in seiner Bedeutung als *Theatersketch* in den populären Sprachgebrauch eingegangen, während man in bezug auf andere *Xiaopin* (Kurzgeschichten, Szenenstudien etc.) nun attributiv näher erklären muß, was man meint. Diese Theatersketche dauern in der Regeln eine viertel Stunde. Ihr Erfolg hat vielschichtige Gründe. Dabei steht im Vordergrund die zunehmende Kommerzialisierung der gesamten chinesischen Wirtschaft, die einen ungeheuren Einfluss auf die Entwicklung populärer Massenkultur hatte. Dazu gehören die Popkulturimporte aus dem Westen ebenso wie aus Hongkong und Taiwan: westliche Musik, Seifenopern im TV, Videoproduktionen, Karaoke, die Entstehung von Tanz- und Nachtclubs, von Cafés und Fast-Food-Ketten.

„A *xiaopin* is such a fast food. ‘To locate a new place where the performing arts can exist in the surging and disturbing waves of commodity economy and popular culture,’ the *xiaopin* form has proved to be especially adaptable to demands of the entertainment market. It meets two basic requirements of a popular theatre: it is easily appreciated (*tongsu xing*) and easily spread. It has entered the realm of plebeian culture and the realm of popular culture.“<sup>661</sup>

Das TV-Potential zur massenhaften Verbreitung kam dieser Form entgegen, denn nach Umfragen verbringen z.B. 70-80% der Pekingener ihre Freizeit mit Fernsehen, während 20-30% Mahjong spielen und nur 5% ins Theater, Kino, Klubs etc. gehen. Der hohe Popularitätsgrad ist auch daran ablesbar, dass Amateure in den Fabriken oder auf dem Lande selbst als *Xiaopin*-Darsteller in speziellen Aufführungen auftreten. Die Autoren setzen sich nicht nur aus ausgebildeten, professionellen Künstlern zusammen. Sie kommen aus breiten sozialen Schichten und sind in ihrem Hauptberuf politische Kader, Arbeiter, Studenten und Angestellte. Diese Tendenz wird unterstützt durch die Tatsache, dass die Kluft zwischen Kunst und Leben in dieser Unterhaltungsform gering ist, da sie ihre Inhalte wie ihre Sprache direkt aus dem Alltagsleben bezieht.<sup>662</sup> Gegenüber dem Sprechtheater haben die *Xiaopin* mehrere Vorteile. Sie wirken in der Meinungsbildung indirekt, denn obwohl sie gesellschaftliche Probleme wie Betrug, Korruption, die Macht des Geldes, Profitgier, die auf Kosten der sozialen Beziehungen geht sowie den Umbau sozialer Wertigkeiten (z.B. statt Bildung erwerben Profit machen) zur Sprache bringen, tingeln sie in Fast-Food-Manier an der Oberfläche der Probleme entlang und bieten eine exzellente Affektabfuhr für höchst brisante gesellschaftliche Probleme, die auf diese Weise mit Ge-

---

<sup>660</sup> ebd. S.383

<sup>661</sup> ebd. S.386

<sup>662</sup> ebd. S.387



winn weggekichert werden können. Die staatlichen Institutionen unterstützen diese Entwicklung und profitieren gleich dreifach davon. Zum einen bewirken die *Xiaopin* eine Fröhlichkeit im eiaPOPeia der Massen, die die Machtfrage oder überhaupt essentielle Fragen der Gesellschaft - die durchaus humorvoll und satirisch behandelt werden könnten - unberührt läßt. Der Aspekt gesellschaftlicher Kommunikation kommt bei einer Einschätzung der *Xiaopin* des Autors Zhao Deping folgerichtig nicht vor.

„A study of the xiaopin skits by the playwright, Zhao Deping, commented: ‘Close to real life, the xiaopin criticizes the seamy side of society. Its performance has made people happy and, because of its low cost and high productivity, has brought forth economic and social benefits. It has also provided opportunities for stimulating the market of performing culture.’“<sup>663</sup>

Zum anderen sitzen die staatlichen Institutionen, indem sie dem Wunsch auf Berühmtheit und schnell verdientes Geld entgegenkommen, an einer strategisch äußerst günstigen Schlüsselposition, die eine umfangreiche Kontrolle und Zensur möglich macht, die als Ratschläge daherkommen. Und drittens läßt sich finanziell davon profitieren und das auf eine Weise, die fast selbst schon wieder Betrug ist.

„The Correspondence Teaching Centre for Chinese Theatre and Television Drama, the *Juben*<sup>664</sup> Periodical Society and the Committee for Dramatic Creation of the Chinese Dramatists Association opened a correspondence class on writing *xiaopin* skits (*xiaopin juban fufaoban*) in October 1995. The students were from all over China. The tuition was 40 yuan for each participant who submitted one script of up to 5,000 characters by mail to the centre. The scripts were read and returned with comments and suggestions for revision. Then the participant resubmitted a revised script, which became the property of the centre. The best scripts were recommended for publication or as entries to contests whose costs were covered by the writers themselves. The sponsors could earn profits on those published or performed skits.“<sup>665</sup>

Dieselben Institutionen haben gemeinsam mit einem Stahlwerk in Chongqing einen Wettbewerb ausgerichtet, bei dem sie reichlichen Profit von mehr als 100% erzielten und dieser Erfolg wurde nur noch übertroffen von der darauffolgenden TV-Umsetzung.<sup>666</sup> Ein weiterer Vorteil der *Xiaopin* liegt in den unkomplizierten Aufführungsmodi, die weder ein größeres Schauspielensemble noch eine ausgearbeitetes Bühnenbild erfordern. Damit entsprechen die *Xiaopin* vom Produktionsaufwand her marktwirtschaftlichen Prämissen mit geringstem Aufwand größtmöglichen Profit zu erzielen. Das drückt sich auch in den Gagen der Darsteller und Autoren aus, die um ein Vielfaches mehr verdienen, als Darsteller traditioneller Stile oder Schauspieler und Autoren des Sprechtheaters. Die Sprechtheater, die mittlerweile schon ihre Eintrittskarten verschenken müssen, um überhaupt ein Publikum zu haben, sind daher z.T. dazu übergegangen, von dieser *Xiaopin*-Manie zu profitieren, indem sie entsprechende Veranstaltungen organisieren. Du Wenwei macht darauf aufmerksam, dass die *Xiaopin* ein Genre sind, die beim intellektuellen wie nicht-intellektuellen Publikum gleichermaßen gut ankommen. Er führt das darauf zurück, dass die *Xiaopin* „have shifted from passive reception of didacticism or ‘grand themes’ (*zhu xuanlü*) to active participation in laughter and humor“.<sup>667</sup> Ich kann dieser positiven Einschätzung

---

<sup>663</sup> ebd. S.391

<sup>664</sup> *Juben* (剧本, Theaterstücke) ist eine Monatszeitschrift, die Theater- aber auch Hörspiel- und Filmtexte abdruckt.

<sup>665</sup> Du, Wenwei (1998) a.a.O. S.390

<sup>666</sup> ebd. S.390 f.

<sup>667</sup> ebd. S.389

nicht in vollem Umfang folgen. Lachend vor dem Fernseher oder in einer Unterhaltungsshow zu sitzen, ist immer noch eine sehr passive Angelegenheit, abgesehen davon, dass die *Xiaopin*, die nicht ausschließlich komischer Natur sind, durchaus didaktische Ansprüche haben. Sie stellen sich keineswegs über die Tradition des chinesischen Theaters. Du Wenwei führt den Erfolg der *Xiaopin* u.a. darauf zurück, dass sie dem schneller werdenden Lebensrhythmus in der Gesellschaft eher entsprechen, als die langwierigen traditionellen und Sprechtheateraufführungen, die der zunehmenden Schnelllebigkeit nicht mit einer Fast-Food-Qualität begegnen können und daher nicht so leicht konsumierbar sind. Die leichte Kost und Konsumierbarkeit der neuen Unterhaltungskultur machen natürlich einen wesentlichen Vorzug bei der kommerziellen Verwertbarkeit aus. Ausserdem beanstandet der Autor insbesondere beim chinesischen Sprechtheater einen Mangel an Komödien. Das stimmt zwar, aber es handelt sich bei der offensichtlichen Humorlosigkeit vieler chinesischer Sprechtheaterstücke nicht um eine wesentliche Eigenschaft dieses Genres, die den Vorlieben chinesischer Intellektueller für westliche Ideen entspringt. Was Du Wenwei nicht anspricht ist der historische Fakt, dass die ästhetische und inhaltliche Ausformung des chinesischen Sprechtheaters maßgeblich beeinflusst war durch polit-propagandistische Vorgaben durch Staat und KP, denen es in der Tat an jedweden Humor mangelte. Die utilitaristische Engstirnigkeit kulturpolitischer Kader ist kein Spezifikum der VR China. Der Utilitarismus hat sein Erscheinungsbild mit den durch Deng Xiaoping ausgerufenen Wirtschaftsumstrukturierungen geändert. Politische Teilhabe an der Macht ist nun nicht mehr erstrangig durch den größten Vorrat an propagandistischen Parolen zu erreichen, sondern durch Profite. Folgerichtig zieht der Staat und seine Institutionen seine Finanzkraft aus den Staatstheatern zurück und investiert in profitable, massenmedial wirksame Formen wie die *Xiaopin*. Der Wille zur Profitmaximierung ist dabei hin und wieder von Halsabschneiderei kaum noch zu unterscheiden. Ich hatte am 27.11.1998 das zweifelhafte Vergnügen für die Städtischen Theater Chemnitz in bezug auf ein geplantes Gastspiel in China mit der größten staatlichen Agentur, der sogenannten *Performing Arts Agency* zu verhandeln. Mit einiger Unverblümtheit machte mir die chinesische Verhandlungsführerin Frau Tong Shandan im Beisein einer Mitarbeiterin des deutschen Kulturattachés, Frau Gudrun Isphording, in Peking klar, dass sämtliche Kosten durch die deutsche Seite zu tragen seien, während die chinesische Seite organisatorisch (gegen Entgelt versteht sich) assistieren und ansonsten sämtliche zu erwartenden Einnahmen für sich verbuchen würde. Sie haben mit dieser Taktik übrigens bei für den Westen prestigeträchtigen Projekten immer wieder Erfolg und werden in ihrer Strategie bestätigt. Man kann also davon ausgehen, dass das Anliegen des *Kulturaustausches* bei solchen Institutionen nicht gerade an erster Stelle steht.

Das chinesische Sprechtheater ist lange als Propagandainstrument der direkten moralischen, didaktischen und ideologischen Botschaft mißbraucht worden. Ausserdem hat es nie einen populären Charakter gewonnen, da es von den größten Bevölkerungsschichten in seiner realistischen Unvermitteltheit als mentalitätsfremd wahrgenommen wurde. Für die kulturpolitischen Kader war der Sozialismus (oder was sie in ihrer pervertierten Praxis darunter verstanden), eine ernstzunehmende Sache. Insbesondere in der Großen Proletarischen Kulturrevolution gab es für das chinesische Volk sowohl im Leben wie im Theater wenig zu lachen. Das muß nun in möglichst leichter Beschwingtheit und unter dem Druck der unsicheren wie schnelllebigen Verhältnisse nachgeholt werden.

Die Trendsetter der *Xiaopin*-Euphorie kamen aus dem Theater (u.a. auch aus dem Zentralen Experimentiertheater in Peking, was später ausgeführt wird), so wie auch die ersten TV-Auftritte auf Theaterleute zurückgingen. Die *Xiaopin* erreichten ihre Popularität aufgrund des Zusammenspiels mehrerer Faktoren, wovon die wichtigsten

- a) die Kommerzialisierung der Wirtschaftsstrukturen und
- b) die multiplizierende Öffentlichkeit des Fernsehens waren.

Ich glaube nicht, dass die *Xiaopin*-Euphorie der 1990er Jahre gegen das Theater wirklich eine Alternative anbieten konnte. Eher ist sie als Herausforderung aufzufassen, die in der Neubestimmung von Funktion und Inhalten des chinesischen Theaters besteht. Du Wenwei beschreibt selbst, dass die Klimax des *Xiaopin*-Phänomens schon überschritten sei und man sich im Alltag gewordenen Geschäft zu behaupten sucht. Die *Xiaopin* werden zu einem Genre unter vielen werden und ihr Erscheinen und Erscheinungsbild sagt etwas aus über gesellschaftliche Entwicklungsprozesse in den 1990er Jahren. Nicht mehr und nicht weniger.

#### **3.4.4.2 丑 Clowns (chou) im Birnengarten - Die Rolle der Kaiser**

---

Die Kaiser hatten einen nicht zu unterschätzenden aber oft zwiespältigen Einfluss auf die chinesische Theaterpraxis. Zwiespältig insofern, als sie bestimmte Seiten des Theaters für ihre Zwecke nutzen wollten, andererseits aber von ihnen nicht favorisierte Aspekte durch eine rigide Zensurpolitik zu unterdrücken suchten. Sie haben manchmal guten Willens und manchmal wider Willen entscheidende Weiterentwicklungen des chinesischen Theaters unterstützt und sogar initiiert. Die Hoftheater profitierten sowohl von den professionellen oder semi-professionellen Volks-künstlern als auch von den volkstümlichen Darstellungsformen, die von Amateuren zur profanen eigenen oder der religiösen Unterhaltung der Götter dienten. Bereits die Qin-Dynastie als auch die Han-Dynastie richteten eigene Institutionen ein, die Volkslieder und -tänze sammelten und umgestalteten – eine Tradition, die Mao Zedong später fortführen sollte. Neben der Bewahrung alter höfischer Musik und Tänze übernahmen die Han-Kaiser aber auch die „Hundert Spiele“ (百戏, baixi), die zur Unterhaltungskunst des Volkes gehörten. Diese nicht-zeremoniellen Darstellungen, die Tänze, Ringkämpfe und Akrobatik beinhalteten, wurden bei Hof aufgeführt und dienten zur Unterhaltung bei Festessen. Dieser Brauch wurde von den nachfolgenden Dynastien beibehalten. Manchmal allerdings wurden sie verboten, z.B. durch den Kaiser Chengdi (regierte von 326-343), da einer seiner Minister dieser Form der Unterhaltung vorwarf, ungesund und teuer zu sein. Daraufhin wurden diese Spiele für eine Weile verboten, um dann noch extravaganter erneut auf der Bildfläche zu erscheinen.<sup>668</sup>

Die Kaiser und Könige haben frühzeitig Organisations- und Überwachungsstrukturen für die herrschaftlichen/staatlichen Theateraktivitäten installiert. Aus ihnen gingen schließlich die ersten spezialisierten Theaterschulen hervor, deren Aufgabe schon damals sowohl ideologischer als auch ästhetischer Natur war. Der erste Kaiser der Tang-Dynastie, Kaiser Gaozu (regierte 618-626) gründete die Kaiserliche Musikakademie (Jiaofang), die über die Jahrhunderte die Funktion der Beratung, Kontrolle und der Ausbildung für die höfischen Unterhalter inne hatte. Darauf aufbauend und die Musikakademie erweiternd, gründete dann der Sohn Kaiser Gaozu's,

---

<sup>668</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.18 f.

der Kaiser Xuanzong eine Schauspielschule nördlich der ummauerten Kaiserstadt Chang'an (heute Xi'an, bekannt als Ausgangspunkt der Seidenstraße und Ort der tönernen Armee) in seinem Birnengarten. „*Xuanzong's aim in establishing the Pear Garden school was more to teach Buddhist songs than theatrical, let alone dramatic music.*“<sup>669</sup> Die chinesische Theatergeschichte verdankt der Tang-Dynastie wichtige Impulse. Julie Cheng sieht die Wurzeln des traditionellen chinesischen Theaters in dieser Periode, weil das chinesische Reich nach langer Zerrissenheit wieder geeint war und eine unvergleichliche kulturelle Blüte erlebte. Eine wichtige Rolle wird dabei o.g. Kaiser Xuanzong (713-756) zugeschrieben. Pan Xiaofeng berichtet, dass Kaiser Xuanzong (auch Li Longji oder Kaiser Ming von Tang) schon früh sein Talent zum Tanzen und Singen entdeckte. Als er sechs Jahre alt war, soll er seiner Großmutter, der Kaiserin Wu Zetian (武则天) (jener, mit der Jiang Qing sich verglich), auf einem großen Fest spontan etwas vorgespielt haben. Schon im zweiten Jahr (714) nach seiner Thronbesteigung, errichtete er die Ausbildungsstätte „Birnengarten“, die, nach Pan Xiaofeng<sup>670</sup>, ausschließlich für die Mitglieder der kaiserlichen Familie und Aristokraten gedacht war. Dem widerspricht die Aussage des chinesischen Theaterlexikons, wonach es eine strenge Auswahl aus Volkskünstlern gegeben habe, die insbesondere im Spielen von Musikinstrumenten ausgebildet wurden und die der performativen Kultur der Tang-Dynastie einen großen Entwicklungsschub gebracht hätten.<sup>671</sup> Guo Hancheng und Zhang Geng beschreiben, dass es gerade der Austausch zwischen den Volkskünstlern und den Palastkünstlern gewesen sei, der zu einer gegenseitigen Entwicklung der künstlerischen Fertigkeiten geführt hätte.<sup>672</sup>

1. Nach Pan Xiaofeng zerfielen Tanz- und Musikdarstellungen am Hof damals in zwei Kategorien, die Innere (libu) und
2. die Äußere (zuobu).

Die erstere umfaßte Tänzer, die in den Innenräumen auftraten, während letztere die Tänzer umfaßte, die in den Höfen und Plätzen des Palastes ihren Auftrittsort hatten. Die *zuobu*-Tänzer waren zahlenmäßig beschränkt und verfügten über ein hohes artistisches Niveau. Deshalb übernahm der Kaiser von dieser Truppe 300 Tänzer und suchte dazu mehrere hundert Palastdamen (palace maid) aus, damit diese sich im „Birnengarten“ in Gesang, Tanz und Darstellungskunst ausbilden konnten.

Kaiser Xuanzong lebte unter dem Einfluß seiner Konkubine Yang Guifei (贵妃, guifei ist der Titel einer kaiserlichen Favoritin), die eine große Vorliebe für Musik und Theater hatte, seine eigenen künstlerischen Ambitionen aus. Er gründete in seinem Birnengarten die erste Theaterschule in der chinesischen Geschichte. Noch heute werden Theaterkünstler daher „Schüler des Birnengartens“ (梨园弟子, Liyuan dizi) genannt. Die Legende besagt, „daß der Kaiser eine Reise unternahm, um seine zum Mond entflozene Lieblingskonkubine Yang Guifei zurückzuholen. Auf dem Mond, im Jadedalast, hörte er ein so herrliches Orchester, daß er beschloß, ein

---

<sup>669</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.19

<sup>670</sup> Pan, Xiaofeng (1995) a.a.O. S.13

<sup>671</sup> Vgl.: Zhongguo dabaike quan shu. xiqu. (1983) a.a.O. S.193

<sup>672</sup> Guo, Hancheng, Zhang, Geng (1992) a.a.O. S.25

solches auch in seinem eigenen Palast einzurichten.“<sup>673</sup> Die kaiserliche Konkubine Yang Guifei ist indessen selbst zu einer der wichtigsten Frauenfiguren in der chinesischen Literatur und im Theater geworden, nachdem Kaiser Xuanzong durch höfische Intrigen im Jahre 756 gezwungen worden war, sie aus politischen Erwägungen töten zu lassen. Dieses Bild der moralisch edlen Konkubine, die geopfert wird bzw. sich selbst opfert „schließlich mag Pate gestanden haben bei der Übersetzung von Alexandre Dumas' „Kameliendame“, der ersten Übersetzung des später berühmt gewordenen Übersetzers Lin Shu (林纾, 1852-1924, A.B.) aus dem Jahre 1899.“<sup>674</sup> „Die Kamliendame“ (茶花女, chahuanü) gehörte zu den wichtigsten Stoffen der beginnenden Sprechtheaterentwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts in China.<sup>675</sup> Kaiser Xuanzong selbst nahm an den Theater-vorführungen in der Rolle des Clowns (chou) teil. Deshalb genießen Darsteller komischer Rollenfächer noch heute besondere Privilegien. Kaiser Xuanzong wird unter seinem kanonischen Namen Minhuang als Schutzpatron des chinesischen Theaters betrachtet.<sup>676</sup> Zu den Privilegien der Clowns gehört es, dass sie anders als die Darsteller aller anderen Rollenfächer, hinter der Bühne sitzen dürfen, wo sie wollen, während die anderen Darsteller entsprechend ihrem Rollenfach sich an genau festgesetzte Sitzplätze halten müssen. Ein anderes Privileg besteht darin, dass Clowns sich vor der Aufführung mit dem kleinen weißen Nasenfleck schminken dürfen, auch wenn sie im ersten Teil der Vorstellung gar nicht auftreten. Eine Regel besagt, dass sich alle anderen Rollenfach-Darsteller erst mit dem Schminken beginnen können, nachdem der Clown den Schminkpinsel erhoben hat.<sup>677</sup>

Kaiser Xuanzong verfügte über einige künstlerische Fähigkeiten, weshalb er oft in seine Theaterschule ging, um selbst zu unterrichten. Er konnte mehrere Musikinstrumente spielen und - wie die Legende behauptet - erfand die *Kleine Trommel* (单皮, danpi) als Taktgeber für das musikalische Orchester, das die Aufführungen begleitete. Der Musiker, der dieses Instrument spielt, erfüllt bis heute die Funktion des Dirigenten, die er über das Taktgeben durch das Trommeln ausübt und nicht wie im Westen, mit einem Dirigentenstab. Kaiser Xuanzong hatte die Angewohnheit, die Theaterproben und Auf-führungen durch Trommelschläge auf der *danpi*-Trommel einzuleiten.<sup>678</sup> Darin bestand der Auf-Takt, wie auch bei militärischen Auseinandersetzungen zuerst getrommelt und dann gekämpft wurde. Das führte dazu, dass der Platz, auf dem der Trommler sitzt „Drachenmaul“<sup>679</sup> heisst, denn der Drache ist ein Symbol des Kaisers. Pan Xiaofeng bewertet die „Birngarten“-Theaterschule des Kaisers Xuanzong als die „erste nationale Theaterschule“ Chinas. Das macht vor allem dann Sinn, wenn man sich der Meinung anschließt, dass Kaiser Xuanzong in seinem „Birngarten“ Palast- und Volkskunst zusammenbrachte. Diese Aussage ist aber noch in einem anderen Zusammenhang interessant,

---

<sup>673</sup> Brauneck/ Schneilin (1986) a.a.O. S.539

<sup>674</sup> Schmidt-Glinzer (1990) S.278

<sup>675</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.24

<sup>676</sup> Cheng, Julie (1990) a.a.O. S.16 f.

<sup>677</sup> Pan, Xiaofeng (1995) a.a.O. S.210 f.

<sup>678</sup> ebd. S.13

<sup>679</sup> Zu den Sitten Backstage gehört es in der Peking-Oper, dass der Sitz des danpi-Trommlers von niemandem als ihm selbst besetzt werden darf, denn dies ist der „Drachenmaul“-Platz, der Sitzplatz des einstigen Kaisers Xuanzong. ebd. S.209

wenn man bedenkt, dass die Tang-Dynastie kulturell ganz maßgeblich geprägt war durch nicht han-chinesische, also „barbarische“ Kulturen.

„If we say that it was the great unification during the Qin and Han dynasties that formed the Chinese nation into an indivisible large family, then the second *great unification* took place during the Sui and Tang dynasties when Xianbei and other nomadic nationalities were encompassed within the nation. (...) They and the Han people lived together so long that the two gradually assimilated each other. The unification of the country achieved by Sui and Tang was one of *ethnic fusion*. The dynasties of the Sui and Tang founded unified states on the basis of the Northern Dynasties of the Xianbei. Emperor Yang of the Sui dynasty and Emperor Li of the Tang dynasty (der Vorfahr von Kaiser Xuanzong, A.B.), both founding emperors, were themselves of Hu extraction, and they rose power and position from the ruling stratum of the national minorities of Northern Dynasties (...) As a result, *they had the deeply rooted culture and customs of the non-Han nationalities of the north and a tradition of military accomplishments*. After the unification of the whole country, they inevitably brought with them the common practices and customs of the Yi and Di tribes of the east to the Central Plain. Apart from these historical roots, during the three centuries of Sui-Tang, *China was constantly influenced by alien cultures and customs*. (...) Emperor Taizong of the Tang Dynasty was even respectfully called ‘the Heavenly Khan’. His celebrated dictum reads: ‘Ever since ancient times, the Chinese nation has been highly valued, while the Yi and Di nationalities have been despised, but I wish to see all nationalities treated equally.’ (...) *The common practices and customs of the non-Han nationalities in the north enriched the cultural atmosphere of the Sui and Tang dynasties before and after their establishment and this exerted a great influence upon the traditional culture of Han people* (die zu 90% die heutige chinesische Population stellen, A.B.) of the Central Plain. In this historical period, the influence of the non-Han nationality customs on clothing, food, shelter, transportation and cultural entertainment constitutes an attractive phenomenon.“<sup>680</sup> (Hervorhebung A.B.)

Es wird hieraus einmal mehr deutlich, dass sich die chinesische Kultur maßgeblich durch assimilative und integrative Stärke konstituierte. Es wird in der Literatur auch öfter auf die Auswirkungen des *indischen Einflusses* auf die Entstehung des entwickelten chinesischen Kunsttheaters hingewiesen.

„Why was it that it was in the eleventh century southeast China that the first theatrical genre which we can definitely classify as Chinese drama came into existence? Scholars such as Xu Dishan have established striking similarities between the Chinese drama and the much older Sanskrit equivalent. An ancient Sanskrit copy of the Indian drama *Sukantala* was found in a temple on Mt Tiantai, in Zhejiang, not far from Wenzhou. That there is influence from India need not be doubted. But to ascribe this influence as the *reason* for the rise of Chinese drama at this time and place is quite another matter.“<sup>681</sup>

Schmidt-Glintzer führt aus, dass das entwickelte „Menschen“-Theater, ebenso wie Puppen- und Schattentheater erst Erscheinungen der Tang-Dynastie sind, die alle auf *indische* Vorbilder zurückgehen sollen.<sup>682</sup> Mit solchen Einschätzungen muß man sicher vorsichtig sein. Tang Wenbiao setzt sich mit verschiedenen Theorien, die Herkunft des chinesischen Theaters betreffend, auseinander. Dabei ist die Definition des Begriffs „Theater“ selbst das größte Problem. Auch er geht auf Überlegungen ein, wonach das chinesische Theater aus indischen Vorbildern entstanden sein soll. Er macht auf diverse strukturelle und formale Ähnlichkeiten aufmerksam, die er aber - wie ich finde zu Recht - als kulturübergreifende Mittel von Theater ausmacht (Musik, Rollenverteilung, Dialoge, körperliche Bewegung, Prolog, Epilog, Verwendung von

---

<sup>680</sup> Gao, Shiyu: “A fixed state of affairs and mispositioned status: gender relations during the Sui, Tang, Five Dynasties and Song dynasty.” In: Min, Jiayin (Hg.) *The Chalice and the Blade in Chinese culture. Gender relations and social models*. Beijing 1995. S.272

<sup>681</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.29 f.

<sup>682</sup> Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.377

Hochsprache der herrschenden Elite und von Volkssprache etc.pp.). Dann führt er ein eher komisches Beispiel an, wonach ein Autor namens J.Dyer in einem Buch mit dem Titel „Things Chinese“ (leider keine Orts- oder Zeitangabe) schreibt:

„Das Ideal des chinesischen Theaters ist vollkommen griechisch, die Masken, die Lieder, die Musik, die Handlungs- und Sprechteile, das Erscheinungsbild (chutou), die Bewegungen - alles ist griechisch. Der dem chinesischen Theater zugrundeliegende Geist ist ausländisch, nur die Fabeln und die Sprache sind chinesisch.“<sup>683</sup>

Die chinesische Theatergeschichte hat in nicht zu unterschätzender Weise von nicht han-chinesischen Einflüssen und den dazugehörigen Kaisern profitiert und selbst ihre, seit dem 20. Jahrhundert als „nationale Theaterschule“ verstandene Ausbildungsinstitution hat sie einem nicht-chinesischen, einem barbarischen Kaiser zu verdanken. Jedoch trifft auf die chinesische Theatergeschichte zu, was man umschreiben könnte mit „das Gemischte ist das Echte“. Das Erstaunliche ist, dass die chinesischen Theaterformen dennoch eine kulturelle Unverwechselbarkeit besitzen, weil sie über historische Kontinuitäten verfügen, die sich durch keine von aussen kommende Anregung wirklich erschüttern ließen.

Zur Zeit der Tang-Dynastie war es u.a. eine expressive Körperlichkeit, die diese Epoche der darstellenden Künste beeinflusste. Diese Expressivität hatte vor allem zwei Gründe:

1. die Wertschätzung des Kriegerisch-Kämpferischen und
2. die spezielle Praxis der Geschlechterbeziehungen in den nomadischen Stämmen.

Der erste Grund geht darauf zurück, dass die Aristokratie der Tang-Dynastie nicht auf eine Klasse vom Beamten-Gelehrten zurückging, sondern einer Aristokratie mit militärischen Traditionen entstammte, der physische Aktionen wie den Tanz oder den Sport (insbesondere der Reitsport und das Polospiel) für ihre Freizeitunterhaltung für wichtig hielten.<sup>684</sup> Deshalb nahmen Tanz und Musik einen großen Aufschwung. Der zweite Grund hat mit einer entspannteren Beziehung zwischen den Geschlechtern zu tun, die Frauen einen höheren sozialen Status in der Gesamtgesellschaft verschaffte und ihnen damit auch eine andere körperliche Expressivität erlaubte. In der han-chinesischen Gesellschaft hatte sich eine patriarchale Gesellschaftsstruktur durchgesetzt, die eine geschlechterspezifizierte Arbeitsteilung zur Grundlage hatte. Dabei war den Männern die Aktivität außerhalb des Hauses zugewiesen, wie Ackerbau oder Politik. Den Frauen hingegen blieb lediglich die Hausarbeit, insbesondere das Weben vorbehalten sowie die Dienstleistung an ihrem Ehemann und dessen Familie. Diese Praxis wurde ideologisch durch den Konfuzianismus ethisch begründet. Es änderte sich vorübergehend unter dem Einfluß der nomadischen Sitten und Gebräuche. Diese Stämme hatten zwar auch ein männlich zentriertes Heiratssystem entwickelt, welches auf Monogamie basierte, aber es erhielten sich auch „*some primitive marriage-related customs of matriarchy stage, in which 'children know their mothers only and not their fathers.*“<sup>685</sup> Das führte dazu, dass Frauen in diesen Gesellschaften einen höheren sozialen Status besaßen und über mehr Macht verfügten, als die han-chinesischen Frauen. Sie wurden oftmals sogar als über dem Mann stehend bewertet. Die sexuellen Freiheiten, und die sagen

---

<sup>683</sup> Tang, Wenbiao (1986) a.a.O. S.219

<sup>684</sup> Gernet (1988) a.a.O. S.210 f.

<sup>685</sup> Gao, Shiyu (1995) a.a.O. S.274

auch etwas über den Umgang mit Körperlichkeit aus, gestalteten sich für Männer wie für Frauen großzügiger. In diesem Kontext ist auch die sexuelle Freizügigkeit der Kaiserin Wu Zetian (武則天) zu sehen<sup>686</sup>, die eigentlich keine Kaiserin war, sondern ein KAISER. Sie war nicht die Frau eines Kaisers und daher Kaiserin, sondern sie regierte mit der alleinigen Macht des Kaisers selbst, weshalb sie auch als erster und letzter *weiblicher* Kaiser<sup>687</sup> in der chinesischen Geschichte gilt, während es zahllose Kaiserinnen, in ihrer Eigenschaft als Gattinnen von Kaisern gegeben hat. Im Gegensatz zu den han-chinesischen Frauen der damaligen Periode waren die aus der nomadischen Tradition kommenden Frauen nicht ans Haus gebunden. Die nomadischen Frauen ritten Pferde, gingen zur Jagd, konnten mit dem Bogen schießen, waren sogar Kriegerinnen und beeindruckten ihre Männer dadurch, die dies offenbar nicht verunsicherte. Wu Zetian (武則天) beeindruckte z.B. den Kaiser Taizong mit ihrer drastischen Methode, ein störrisches Pferd zu bändigen.<sup>688</sup> Unterstützt wurde diese entfesselte Weiblichkeit durch den synkretischen Charakter der Religionsausübung zur Zeit der Tang-Dynastie, denn

„the Sui and Tang rulers with origins among the Yi and Di lacked a knowledge of Confucian ethics. After the establishment of their dynasties, they built up a powerful political system based on a centralised feudal empire, but failed to set up a single authority in ideology and culture, and they did not venerate Confucianism exclusively as had been the case in the Han dynasty. Instead, they adopted a syncretic policy embracing Confucianism, Buddhism and Taoism“.<sup>689</sup>

Im Buddhismus und im Daoismus aber hatte sich eine gewissen Wertschätzung der Frauen und des Weiblichen erhalten, ganz im Gegensatz zum Konfuzianismus.

Als ein Vorläufer der chinesischen Dramatik gelten die *bianwen* (变文), die während der Tang-Dynastie (618-907) sehr populär waren und zur Verbreitung buddhistischer Lehren in volkstümlicher und unterhaltender Form beitragen sollten. Die Tang-Dynastie, die als Blütezeit der chinesischen Kultur angesehen wird, war eine für andere Kulturen sehr offene Periode in der chinesischen Geschichte, die von manchen als kosmopolitisch beschrieben wurde.

„In der ersten Hälfte der Tang-Zeit ist die Oberschicht in alles ‘Barbarische’ ganz vernarrt: Tanz, Musik, Spiele, Kleidung, Küche, Wohnung...In noch größerer Anzahl als zur Han-Zeit bildeten sich ausländische Kolonien in den Handelsstädten ... Man kann sagen, daß die damalige chinesische Zivilisation kosmopolitisch war.“<sup>690</sup>

Sie war neuen religiösen Einflüssen gegenüber ebenso aufgeschlossen, wie deren Lehr- und Verkündigungspraktiken:

„Die besondere Wirkung der buddhistischen Lehr- und Verkündigungspraxis sowie ihrer Auslegungstechnik zeigte sich dann aber vor allem seit der Tang-Zeit, in der wir eine Verbindung von indischen Schauspiel- und Theatertechniken mit der Verbreitung der buddhistischen Lehre finden. Das chinesische Singspiel und das Theater haben hierin eine ihrer Wurzeln.“<sup>691</sup>

---

<sup>686</sup> Nach dem Tod des Kaisers Taizong im Jahre 650 trat sie in eine buddhistisches Kloster ein. „Sie war bigott und abergläubisch und überhäufte die Kirche mit Gunstbezeugungen (Priesterweihen, Klostergründungen, kirchlichen Bauten, Glocken und Statuen usw.)“ In: Gernet (1988) a.a.O. S.217

<sup>687</sup> ebd. S.216

<sup>688</sup> Gao, Shiyu (1995) a.a.O. S.276

<sup>689</sup> ebd. S.275

<sup>690</sup> Gernet (1988) a.a.O. S.237

<sup>691</sup> Schmidt-Glinzer (1990) a.a.O. S.229



In Gestalt der sogenannten *mulian xi* (目连戏)<sup>692</sup>, in denen die Rettung einer im buddhistischen Sinne sündigen Mutter durch ihren Sohn Mulian in verschiedensten Episoden dargestellt wird, existieren Nachfolger dieser Tradition bis zum heutigen Tage im Ensemble performativer Künste in China. Dieser Theaterstil widmet sich ausschließlich der Episoden dieses Rettungsweges „Mulian rettet seine Mutter.“ (目连救母, *mulian jiu mu*). Lu Xun meinte zur Funktion der *bianwen*: „Ich vermute, daß diese literarische Gattung aus zwei Gründen entstand: zur Unterhaltung und zur religiösen Unterweisung, besonders zu letzterem.“<sup>693</sup> Es ist eine Ironie der Geschichte, dass die Einflussnahme der Lieblingskonkubine Yang Guifei auf den Kaiser Xuanzong schließlich mit zum Niedergang der Tang-Dynastie beitrug. Zunächst vernachlässigte der Kaiser - angeblich wegen ihr - die Staatsgeschäfte und schließlich versorgte er die Familie der Konkubine mit wichtigen Posten. Das führte dazu, dass ein Cousin der Konkubine gemeinsam mit An Lushan um den Kanzlerposten stritten, welcher schließlich dem Cousin zugesprochen wurde. Daraufhin kam es zu der berühmten Revolte An Lushans und der Untergang der Tang-Dynastie war besiegelt.<sup>694</sup>

Mit der körperlichen Expressivität und Freizügigkeit war es spätestens in der neo-konfuzianisch geprägten Song-Dynastie vorbei, wenngleich das Theater in dieser Periode große Fortschritte machte. Das lag vor allem an einem in der Tang-Zeit bereits vorbereiteten und in der Song-Zeit sich ausdehnenden urbanen Geschäftsleben. So waren es vornehmlich die städtischen Schichten der Geschäftsleute, die die gewerbliche, professionelle Theaterentwicklung zu dieser Zeit bestärkten. Im Süden des Landes entstand der Theaterstil *Nanxi* (南戏, Südliche Spiele), der aber erst im 14. Jahrhundert mit dem Genre des *Chuanqi* (传奇) für den Kaiser relevanter wurde.

Die eigentlich theaterinteressierten Mongolen führten nach ihrer Eroberung Chinas z.T. restriktive Maßnahmen gegen die Schauspielprofession ein. Im Jahre 1313, während des „goldenen Zeitalters“ des *Yuan zaju* (元杂剧) in der durch die Mongolen beherrschten Yuan-Dynastie (1271-1368), als zum ersten Mal wieder Staatsprüfungen durchgeführt wurden, schloss man Schauspieler, Krüppel und Schwerverbrecher von diesem einzigen Weg zu gesellschaftlichem Aufstieg aus.<sup>695</sup> Ausserdem verbot einer der mongolischen Kaiser, die Ausbildung für und das Spielen von *Yuan zaju*. Das Verbot, die Teilnahme an staatlichen Prüfungen betreffend, wurde bei Gründung der han-chinesischen Ming-Dynastie 1369 bestätigt und schließlich durch Shunzhi, den ersten Kaiser der mandschurischen Qing-Dynastie (1644-1911) erneuert und in den Jahren 1652 und 1770 verschärft. Nun waren auch die Söhne und Enkel der Schauspieler von den Prüfungen ausgeschlossen.<sup>696</sup>

Der erste Kaiser der Ming-Dynastie Hongwu war an bestimmten Theaterformen sehr interessiert. Bevor er mit der von ihm gegründeten Ming-Dynastie an die Macht kam, hatte er 1359 das östliche Gebiet der Provinz Zhejiang erobert und da er ein großer Bewunderer von Gao Ming (高明, ca. 1301-1359) und seinem Stück „Die Laute“ (*pipaji*, 琵琶記) war, bot er dem

---

<sup>692</sup> Zhongguo dabaiké quanshu. Xiqu. (1983) a.a.O. S.260

<sup>693</sup> Lu, Xun: *Kurze Geschichte der chinesischen Romandichtung*. Beijing 1981. S.146

<sup>694</sup> Gernet (1988) a.a.O. S.219

<sup>695</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.11

<sup>696</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.86

Dramatiker einen Posten an, den dieser wegen seines Alters und Gesundheitszustanden ablehnte. Das hinderte aber den späteren Kaiser nicht daran, die Familien der Noblesse aufzufordern, sich eine Kopie dieses Stücks zu beschaffen. Darüberhinaus forderte er seine Schauspieltruppe auf, das Stück täglich zu spielen.<sup>697</sup>

In einem kaiserlichen Edikt von 1852 hieß es: „*Die aufgeführten Stücke sollen zum Guten ermahnen und Böses korrigieren, sie sollen belehren und den Zuschauer bewegen.*“<sup>698</sup> Aus diesem Zusammenhang ergibt sich eine spezifische Zensurpolitik, die aus der Tradition bis in die Gegenwart reicht. Es hieße allerdings das Problem verkürzt darzustellen, wollte man es lediglich in den Zusammenhang Autorität/Macht und Theater stellen. Die erzieherische Funktion von Theater wurde nicht nur auf der Seite der Herrscher favorisiert, sondern auch von Theaterautoren selbst (in der Regel konfuzianisch ausgerichtete Beamte) sahen in ihr eine wesentliche Aufgabe für das Theater. Bereits erwähnter (高明) forderte im Prolog zu seinem Stück „Die Laute“ (pipaji, 琵琶記), dass Stücke nicht nur unterhalten, sondern auch bewegen sollten. Kong Shangren (孔尚任, 1648-1718) beschreibt in seinem Vorwort zu seinem bekannten Stück „Der Pfirsichblütenfächer“ (桃花扇, Taohua shan) eine andere Funktion von Theater. Es soll den Zuschauer nicht nur zu Tränen rühren, sondern auch zur Warnung dienen und seinen Geist festigen. Ebenfalls im 17. Jahrhundert äußerte sich der Dramatiker Li Liweng (李笠翁) eigentlich Li Yu (李漁, 1611-ca. 1679)<sup>699</sup>, eine orthodox-konfuzianische Auffassung wiedergebend, zur Aufgabe von Theater. Wegen des Analphabetentum sei die richtige Lehre im Volk nicht fest verankert, welches aber dennoch zum Guten ermahnt und vor dem Bösen gewarnt werden müsse. Deshalb solle ihnen mittels der Ausdrucksfähigkeit der Schauspieler nahegebracht werden, dass Gutes belohnt und Schlechtes bestraft würde. Auf diese Weise kann der Mensch geheilt und aus dem Unheil erlöst werden. Im 19. Jahrhundert schließlich versuchte der Dramatiker Yu Liancun durch sein „Theater der Ermahnung zum Guten“ (quan-shan ju) den Verfall der traditionellen Ordnung aufzuhalten, indem er eine Sammlung von 28 kurzen moralischen Lehrstücken zusammenfasste und sie von Wandertheatergruppen aufführen ließ. Sie sollten die alten konfuzianischen Tugenden in Erinnerung bringen, wobei er durchaus utilitaristische Ziele verfolgte, indem er die Bauern zu intensiverer landwirtschaftlicher Tätigkeit bzw. zur Aufstellung von Truppen gegen die Taiping-Aufständischen aufrief.<sup>700</sup> Die moralisch-ethische Funktion von Theater, und damit seine gesellschaftliche Relevanz in bezug auf die Einübung sozialer Wertekategorien (abhängig von sozialer Gruppe, Ort und Zeit) ist eigentlich bei keiner der gesellschaftlichen Gruppen jemals in Frage gestellt worden.

Die Quellen der Theaterstücke, die am Kaiserhof gespielt wurden, basierten genau wie die volkstümlichen Theaterstücke auf den gleichen Vorlagen, jedoch wurde alles bereinigt und eliminiert, was dem Kaiser politisch und moralisch hätte mißfallen können.<sup>701</sup> Theater wurde

---

<sup>697</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.184

<sup>698</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.5

<sup>699</sup> Tang Caoyuan/ Tao Xiong (Hg.): *Zhongguo xiqu quyī cidian*. Shanghai 1985. 汤草元/陶雄 (主编): „中国戏曲曲艺词典“ 上海1985年. S.271 (Wörterbuch des chinesischen traditionellen Theaters).

<sup>700</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.3 f.

<sup>701</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.91

bereits früh als Waffe in politischen Auseinandersetzungen verstanden und gebraucht. Zuwiderhandlungen bestimmter kaiserlicher Vorgaben konnten mit der Todesstrafe der gesamten Familie geahndet werden.

„The Ming and, to an even greater extent, the Qing emperors regarded the drama of their own and every other class in society as a weapon to be used for their own Confucian political and social mores. ...The famous Confucian philosopher Wang Shouren (1472-1528) thought drama should be used for moral propaganda; that meant carefully bowdlerizing the content of lewd or subversive material or words, and emphasizing drama about loyal subjects and filial sons. Numerous imperial edicts ... banned the novel *Outlaws of the Marsh* („Die Räuber vom Liangshan-Moor“, A.B.)“ because of its support for rebellion and opposition to the government. The Qianlong Emperor, under whom two of these edicts were issued, was an enthusiastic censor. In 1777, he set up a special commission with the task of revising dramas to conform to his rigid moral and political standards. The censors carefully examined more than 1.000 items and did not finish their job until 1782.<sup>702</sup>

Kaiser Qianlong verbot nicht einfach nur Stücke oder Textstellen, sondern auch bestimmte Theaterstile. Ein Beispiel ist das Verbot einer bestimmten Form des *Geschichtenerzählens mit der Klapper* (梆子腔, bangzi qiang).<sup>703</sup> Theater als Instrument in Interessenaueinandersetzungen zu nutzen und sich dabei auf moralisch-ethische Werte zu berufen, war nicht auf Gelehrte oder kaiserliche Autoritäten beschränkt. Darin liegt ein kontinuierliches Moment der chinesischen Theatergeschichte bis in die Gegenwart. Auch die Bauern machten von diesem Instrument Gebrauch. Sie verfügten über ein ganzes Arsenal darstellerischer Mittel, um sich eine politische Öffentlichkeit zu schaffen und ihre Ziele durchzusetzen.

„Die letzte Fortsetzung dieser Bräuche, durch die das Volk seinen Willen kundtun konnte, war die berühmte Klagetrommel vor dem kaiserlichen Palast... Wer immer die Klagetrommel schlug, hatte Anspruch darauf, daß seine Angelegenheiten sofort dem Palast überbracht und dort geprüft wurden. ...Volkstümliche Medien einer politischen Massenkritik waren außer Wandzeitungen die populären Lieder, Balladen und Dramen, die von fahrenden Sängern und Schauspielern weitergegeben wurden und in denen die Massen häufig ihre Kritik an der Bürokratie zum Ausdruck brachten. In früheren Zeiten wurde solche Lieder von den Beamten aufgeschrieben und gesammelt und dem Kaiser in speziellen Veranstaltungen vorgeführt.“<sup>704</sup>

Auch Mao Zedong ließ in den 1950er Jahren Volkslieder sammeln. Allerdings nicht, um sich von der Stimmung im Volk zu unterrichten, sondern um die Inhalte der Lieder nach propagandistischen Maßgaben ändern zu lassen und deren volkstümliche Form dabei für eigene Botschaften zu nutzen.<sup>705</sup> Die maoistische Kulturpolitik und Propagandastrategie gehört überhaupt zu den eifrigsten Nutzern volkstümlicher theatraler Formen, womit sie insbesondere im antijapanischen Widerstandskampf (1937-1945) große Erfolge erzielte.

#### 3.4.5 Das Autorenproblem im alten China

---

---

<sup>702</sup> ebd.

<sup>703</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.186

<sup>704</sup> Juttka-Reisse (1977) a.a.O. S.62

<sup>705</sup> Beschrieben wird dieser Vorgang eindrucksvoll in dem Film „Gelbe Erde“ (黄土地, huang tudi), von Chen Kaige 1985.

Individuelle Personen waren bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Theaterautoren oder gar als –autorinnen namentlich kaum bekannt. Das hatte mehrere Gründe.

1. Die starke **orale Tradition**, innerhalb derer Stückvorlagen *mündlich* bzw. vor allem *musikalisch* weitergegeben wurden - beides ist kaum voneinander zu trennen. Die ausserordentlich komplexen, in sich stark differenzierten, bestimmten Ordnungssystemen folgenden Rhythmus- und Melodiesysteme der einzelnen traditionellen Theaterformen und -stile trugen nachhaltig dazu bei, Stückinhalte nach dem Schüler-Meister-Prinzip weitergeben zu können. So konnten über einen ausgeprägten Formenkanon, der auch Gesang, Sprechen und Bewegung untrennbar mit einschloss, Inhalte weitergegeben werden, ohne dass man sie hätte verschriftlichen müssen. Diese Methode war gerade für die volkstümlichen Theaterstile wegen des hohen Analphabetenanteils von Vorteil.

2. Das **Unterlaufen von Zensurmaßnahmen**. Das wusste niemand so gut wie Huang Wenyang, Direktor des Theater-Zensuramtes in Yangzhou: „*Diejenigen, die dieser Tätigkeit nachgehen, ver-bergen meist ihren Namen; und diejenigen, die in hinterhältiger Absicht Stücke schreiben, tun das meist unter falschem Namen, um die Welt zu betrügen.*“<sup>706</sup> Aus konspirativen bzw. programmatischen Gründen wurde diese Tradition von einer Vielzahl der Autoren der chinesischen Moderne über-nommen.

Man kann fast wahllos Autoren herausgreifen und stößt dabei mindestens auf einen, wenn nicht auf mehrere Namen desselben Autors. Als Beispiele seien der Schauspieler, Regisseur und Autor Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962), und der Schriftsteller Mao Dun (茅盾, 1896-1981) genannt:

Ouyang Yuqian verfügte über eine verwirrende Anzahl von Namen. Ouyang Yuqians Vater hieß Ouyang Zhonggu (欧阳中鹄), wobei *zhonggu* soviel bedeutet wie „ins Ziel treffen“. Ouyang Yuqians offenbar selbstgewählter Vorname Yuqian (予倩) besteht aus den Worten „Ich“ (予, yu) der Literatursprache und „schön“ (倩, qian). Ouyangs eigentlicher Vorname lautete Liyuan (立袁).<sup>707</sup> Als vollständigen Namen nannte er sich ausserdem Hao Nanjie (号南杰). Hao Nanjie könnte übersetzt werden als: „mit Namen Südlicher Held“. Ouyang Yuqian stammte aus der südchinesischen Provinz Guangxi. Ausserdem gab er sich einige Künstlernamen, die für ihn als Schauspieler verwandt wurden. Dazu gehört *Lian Sheng* (莲笙). Dieser Name ist zusammengesetzt aus den Worten für *Lotus* (lian) und *Sheng* (ein traditionelles chinesisches Blasinstrument, welches oft als Mundorgel übersetzt wird).

„Lotos (Lotus, Seerose) ist eine der wichtigsten Pflanzen Chinas, wohl durch den Buddhismus zu dieser Bedeutung gekommen: Lotos kommt aus dem Schmutz(-Wasser), aber wird nicht beschmutzt: er ist innen leer, aber außen gerade. Er hat keine Zweige, duftet aber. Er ist das Symbol der Reinheit und eine der acht buddhistischen Kostbarkeiten. ...So gibt es unzählige Varianten von Lotosdarstellungen; z.B. bedeutet ein Knabe mit einem Lotos in der einen Hand und der Mundorgel (sheng) in der anderen: ‘Ununterbrochen (sozial) aufsteigen (sheng).’“<sup>708</sup>

---

<sup>706</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.10

<sup>707</sup> Vgl: *Zhongguo dabaike quanshu. Xiju.* (1988) a.a.O. S.293

<sup>708</sup> vgl.: Eberhard (1983) a.a.O. S.183

Ein weiterer Künstlername hieß: Lan Ke (兰客). Diesen Namen könnte man übersetzen als „Gast der Orchidee“. Dies könnte ein Verweis sein auf die Tatsache, dass Ouyang Yuqian in der Peking-Oper Frauenrollen (dan) spielte, denn eigentlich kommt das Wort Orchidee nur in Frauennamen vor: „*Wenn in Personennamen das Wort Orchidee vorkommt, handelt es sich immer um eine Frau.*“<sup>709</sup> Neben diesen beiden Namen, die er als Schauspieler trug, wählte Ouyang noch einen Namen, den er sich als Autor zulegte. Er entspricht einer vollständigen Redewendung: Taohua buyi an zhu (桃花不疑庵主). Der Name setzt sich zusammen aus *taohua* (桃花) in der Bedeutung von *Pfirsichblüte*, aus *buyi* (不疑) für „nicht zweifeln“ sowie *an* 庵 für „Hütte; buddhistisches Nonnenkloster“ und *zhu* 主 für „Gastgeber, Inhaber, Besitzer“ etc. Man könnte sie vielleicht so übersetzen: „Die Pfirsichblüte mißtraut den bescheidenen Hütten nicht“. Neben der Tatsache, dass Ouyang Yuqian Peking-Opern-Darsteller im *dan*-Fach war, ist es in diesem Zusammenhang wichtig, dass er als Theaterautor ein sowohl für Sprechtheater als auch für Peking-Oper bearbeitetes Stück „Der Pfirsichblütenfächer“ (桃花扇, *taohua shan*), verfaßte. Zur Metapher der Pfirsichblüte wäre anzumerken:

„Kaum ein Baum, kaum eine Frucht ist in China so symbolgeladen wie der Pfirsich. Sein Holz und seine Farbe bannten die Dämonen, seine Blütenblätter konnten Menschen verzaubern ... Die ‘Pfirsichblüte’ wird mit der schönen Gesichtsfarbe junger Mädchen verglichen, sie deutet aber auch auf eine Frau hin, die leichtfertig und leicht verführbar ist.“<sup>710</sup>

Während Ouyang Yuqian bei seiner Namenswahl offensichtlich ein Liebhaber von Blumenmetaphern mit buddhistischem Hintergrund war (auch eine erotische Konnotation ist möglicherweise nicht auszuschließen), wurden Namen oft aus programmatischen oder patriotischen Gründen geändert und somit der Name zum kulturpolitischen Programm der eigenen künstlerischen Arbeit gemacht. Eines der bekanntesten Beispiele ist der Schriftsteller Mao Dun (矛盾), dessen Name sich aus dem Wort für „Speer, Lanze“ (*mao*) und dem für „Schild“ (*dun*) zusammensetzt und soviel wie *Widerspruch* bedeutet. Sein eigentlicher Name war *Shen Dehong* (沈德鸿). Er nannte sich aber auch *Zi Yanbing* (字雁冰). Neben dem Künstlernamen *Mao Dun* verwendete er Künstlernamen wie z.B. *Xuan Zhu* (玄珠, Schwarze Perle) oder *Fang Bi* (方璧).<sup>711</sup>



**Abb. 41: Bühnenbildner Liu Qing bzw. Liu Jing 1995**

<sup>709</sup> ebd. S.215

<sup>710</sup> ebd. S.224 f.

<sup>711</sup> Vgl.: Hu, Jingshu/ Chen, Youjin (Hrg.) *Wenxue baike da cidian*. Beijing 1991 S.399 胡敬署, 陈有进: ” 文学百科大辞典” 北京1991年 (Großes Lexikon der Literatur) sowie Steinr, Gerhard (Hg.) *Lexikon Fremdsprachiger Schriftsteller*, Bd.2. Leipzig 1981. S.375

Manchmal ändern Theaterkünstler ihren Namen, ohne dass ein ersichtlicher Grund zutage tritt. Zum Beispiel hat der Bühnenbildner Liu Qing (柳青 geb.1963) unseres Theaterprojekts „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“ (fangxi ni de bianzi – woyicaike) plötzlich mitten in den sehr unter Zeitdruck verlaufenden Vorbereitungen zum Programmheft-druck beschlossen, dass er ab nun nicht mehr Liu Qing, sondern Liu Jing (柳菁) heißen müsse.

Er erklärte mir, dass dieser Name besser zu ihm passen würde. Das Zeichen für *jing* bedeutet „üppig gedeihen“ und in der zweiten Bedeutung „Elite, Essenz, Creme“. Qing hingegen steht für „jung“, „grün (Gemüse)“, „blau (Himmel)“.

**3. Soziale Zugehörigkeit und Imageprobleme:** Ein weiterer Grund für die Anonymität der Autoren bzw. selbst gewählte Namen lag früher darin, dass insbesondere Angehörige des Literatenstandes sich durch eine solche Autorenschaft nicht selbst in Verruf bringen wollten:

*„Der konfuzianischen Elite galt das Verfassen von Theaterstücken als „unbedeutende Kunstfertigkeit“ (moji), ebenso wie das Verfassen von Romanen wurde es - jedenfalls offiziell - als unschicklich angesehen.“<sup>712</sup>*

Dennoch stammt ein Großteil der überlieferten Autorennamen aus der Schicht des gebildeten Literatenstandes bis hin zu Mitgliedern der kaiserlichen Familie.<sup>713</sup> Wesentlich dafür, ob man seinen eigenen Namen, oder einen falschen angab bzw. anonym blieb, mag einerseits mit dem Genre<sup>714</sup> des jeweiligen Werks zusammenhängen, andererseits der jeweils historischen Situation in bezug auf die Bewertung von Theater und Theatertexten geschuldet sein oder dem Zweck von Theater. Zwischen moralischem „Lehrtheater“ und „Vergnügungstheater“ wurde dabei durchaus unterschieden. Wichtig war ausserdem, ob es sich um höfisches, städtisches oder bäuerliches Theater handelte. Der Theaterstil *kunqu* z.B.

*„became the favourite drama style of the imperial court. The Hongwu Emperor of the Ming-dynasty had founded a eunuch agency in 1390 to provide court entertainment, including theatre. Initially the favoured form was *zaju* but the court was happy to follow the fashion of the upper classes and patronize *kunqu* from the 16<sup>th</sup> century on. Early in his reign the Qianlong Emperor set up an organization to control court theatre. The official Zhang Zhao (1691-1745) wrote five lengthy and highly moralistic *kunqu* dramas for the imperial theatre (...)“<sup>715</sup>*

Bis zum 13.Jahrhundert war es allgemein unüblich, Autorennamen anzugeben. Dass es während der Zeit der Yuan-Dynastie (1271-1368) dennoch in erhöhtem Maße dazu kam, hing mit zwei Besonderheiten dieser Epoche zusammen. Unter der Fremdherrschaft der Mongolen waren viele chinesische Beamte aus ihren Posten verdrängt worden bzw. verweigerten die Kollaboration<sup>716</sup> mit den neuen Herrschern. Sie begannen im schriftstellerischen Widerstand einen neuen Sinn des Daseins und eine politische Öffentlichkeit zu finden. Wegen der zeitweisen Aussetzung der staatlichen Prüfungen blieb ihnen zudem keine angemessene Karrieremöglichkeit. Zum anderen

---

<sup>712</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.10

<sup>713</sup> Dazu gehört aus der Ming-Dynastie z.B. Zhu Quan (1378-1439), der 17.Sohn des Hongwu Kaisers Zhu Yuanzhang. Auch desselben Kaisers Enkelsohn Zhu Youdun gehört dazu. Vgl.: Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.184

<sup>714</sup> Autoren des *Nanxi* (Südliches Theater) in der Song-Dynastie (960-1127), insbesondere wenn sie Liebeskomödien schrieben, bevorzugten die Anonymität bzw. schrieben kollektiv in sogenannten „Schreibgesellschaften“ (writing societies), ebd. S.182 f.

<sup>715</sup> ebd. S.185

<sup>716</sup> z.B. traf das auf einen der prominentesten Yuan *zaju*-Autoren, Bai Pu (白朴, 1226-ca.1306), zu. ebd. S.183

gilt diese Epoche in China als Blütezeit der dramatischen Literatur - im Sinne von Stücktexten - überhaupt. Das bedeutet, dass nun einzelne Individuen verantwortlich zeichneten für eigens verfasste Theaterstücke, die tendenziell nicht (nur) aus dem großen Reservoir volkstümlicher und tradierter Vorlagen stammen, wenngleich sie stark mit historischen Bezügen und Metaphern arbeiten.<sup>717</sup> Der Begriff des Autoren-Individuums sollte aber nicht falsch verstanden werden. Zwar haben viele Dramen der Yuan-Dynastie, die auch *Yuan zaju* genannt werden, oft einen einzig angegebenen Autor. Dennoch war aber die individuelle Ausdruckskraft der Autoren durch die starken formalen Vorgaben durchaus eingeschränkt.

„Das tsa-chü (‘Vermischte Unterhaltungen’) vereinigt als Bühnenkunstwerk Elemente der Musik, der Sprache und der Mimik. Im Unterschied zum westlichen Singspiel oder der Oper unserer Zeit aber wurde im tsa-chü nicht von einem Komponisten die Musik zu einem vorliegenden Text gesetzt, sondern der Dichter schrieb umgekehrt Arientexte zu Melodien, die er einem im Ganzen vorgegebenen Melodienschatz zu entnehmen hatte. Bei der Auswahl der Arienmelodien aus diesem Fundus und vor allem bei der Anordnung zu dem Ganzen eines tsa-chü hatte er nur beschränkte Freiheit und mußte relativ strengen Vorschriften und Konventionen gehorchen.“<sup>718</sup>

Die vorgegebenen musikalischen Muster verweisen noch stark auf orale Traditionen des Gedächtnistrainings, aus denen sich nicht so einfach ausbrechen ließ. Ähnliche Muster gab es auch für Plot, Konflikt- und Figurenkonstellationen.

„So tauchen im Yüandrama immer wieder Figuren auf, die sich nach gleichen Mustern verhalten; wir haben es nur in seltenen Fällen mit ‘Individuen’ zu tun, dagegen treffen wir häufig auf ‘Typen’, die in allen Dramen in ähnlichen Situationen und in ähnlicher Weise auftreten. Hierdurch wird die Wahrscheinlichkeit reduziert, Figuren oder Merkmale von Figuren zu finden, die für das Werk eines Autors als charakteristisch bestimmbar sind. Gleiches gilt für die Handlung eines Dramas. Dramen, die zu einem Themenkreis gehören, weisen starke Parallelitäten im Aufbau und im Handlungsablauf auf. Über die Motivationen der Autoren kann man nur sehr wenig aussagen.“<sup>719</sup>

### 3.4.6 Volkskunst und Amateurtheater

---

In der chinesischen Theatergeschichtsschreibung wird davon ausgegangen, dass die *you* (优)-Darsteller die ersten *professionellen* Schauspieler in der chinesischen Theatergeschichte waren. Ihr sozialer Status war geprägt von verschiedenen Abhängigkeiten politischer und ökonomischer Natur, die sich aus dem hierarchischen Herrschaftszusammenhang, in den sie als (ihre Arbeitskraft verkaufende) Untergebene gestellt waren, ergaben. Das weibliche Pendant dazu bildeten die frühen *nüyue* (女乐)-Tänzerinnen, die oft deckungsgleich zu ihrem performerischen Gewerbe Kurtisanen oder Prostituierte waren. In ihrer sexuellen Verfügbarkeit finden wir eine Gemeinsamkeit zu ihren männlichen Kollegen, die einmal mehr auf den zugrundeliegenden Herrschaftszusammenhang verweist.

Ich möchte im Folgenden auf das sowohl kulturübergreifende als auch als theaterhistorische Linie bestehende Phänomen des Amateur- oder Laiendarstellers eingehen. Um begrifflichen

---

<sup>717</sup> Vgl.: Forke, Alfred: *Chinesische Dramen der Yüan-Dynastie*, Wiesbaden 1978, S.1-242 (4 historische Schauspiele mit Einleitung und historischem Hintergrund)

<sup>718</sup> Link, (1978) a.a.O. S.3

<sup>719</sup> Ptak (1979) a.a.O. S.3

Konfusionen vorzubeugen sei darauf hingewiesen, dass ich in diesem Abriß nicht den historisch sehr begrenzten Begriff des Amateurtheaters<sup>720</sup>, der sich in Europa in der Hauptsache auf das 19. und 20. Jahrhundert bezieht, zugrunde lege. Zwar wird dieser Begriff wie auch die dazugehörige Praxis bis hin zum Arbeiter- Bauern-, Soldaten-, Studenten- und Schultheater im 20. Jahrhundert, im chinesischen Kontext adaptiert, aber das werde ich dann kontextualisierend im entsprechenden Kapitel kennzeichnen.

### 3.4.6.1 巫 Die wu-Darsteller(innen) als Prototypen des chinesischen Amateurschauspielers

Im signifikanten Unterschied zu den *you*-Darstellern müssen die *Prototypen* des chinesischen *Amateurschauspielers* gesehen werden. Diese kann man unter dem Obergriff der einstigen *wu*(巫)-Darsteller(innen) zusammenfassen. Der Begriff differenziert sich wie folgt:

巫 wu	
Oberbegriff, der auf die weiblichen Darsteller zurückgeht	
巫 wu	覡 xi
weibliche Darsteller	männliche Darsteller

Die *wu*(巫)- und *xi*(覡)-Darsteller existierten vor den *you*-Darstellern. Sie sind die früheste Form von Schauspielern in China überhaupt und damit auch eine Vorbedingung für die *you*-Darsteller. Beim Erscheinen des *you*-Darstellers waren die *wu*-Darsteller, was ihren gesellschaftlichen Stellenwert anging, höher bewertet, denn sie wurden in ihrer Funktion als Teil der Gesellschaft bzw. ihrer jeweiligen sozialen Schicht wahrgenommen. Sie stammten nicht aus (ausländischen) Sklavenfamilien und ihre Aufgabe war es auch nicht, als der Willkür ausgesetztes Spielzeug herrschaftlicher Unterhaltungsbedürfnisse zu dienen.

Die *wu*- und *xi*-Darsteller entstammen ursprünglich einem religiösen Kontext und haben sich z.T. bis heute, z.B. im *nuo*(傩)-Theater und vielen anderen tendenziell religiösen Darstellungsformen in dieser Funktion erhalten. Ihre gesellschaftliche Wertschätzung, im Gegensatz zu den *you*-Darstellern rührt zum größten Teil daher, dass sie sich den Bedürfnissen der Gemeinschaft als ein Teil von ihr und in kooperativer Weise zur Verfügung stellen. Sie unterliegen nicht den für die *you*-Darsteller zutreffenden Abhängigkeitsverhältnissen. Ihre darstellerische Arbeit ist eingeordnet in religiös-kosmologische Koordinatensysteme, sowie in das soziale Gewebe, in dem sie sich geschlechter- und altersspezifisch bewegen. Die darstellerischen Tätigkeiten im Rahmen von Festen und Ritualen bestimmen nicht den Hauptanteil ihres Arbeitslebens. Ganz im Gegenteil ist es so, dass die Alltagsarbeit, die Grundlage der materiellen Existenz, zu diesen Zeiten gerade nicht aufgenommen wurde. (Bei den Frauen z.B. das Weben.) Diese DarstellerInnen sind tendenziell gleichberechtigt mit denen, für die oder mit denen sie etwas zur Darstellung bringen. Nicht gleichberechtigt sind sie mit den Göttern oder geistigen Wesen, für die diese Darstellungen in erster Linie stattfanden. Aber das haben sie gemein mit den anderen Mitgliedern ihres sozialen Verbandes. Die säkularisierte Form dieser Darsteller/Darstellungen sehe ich als den Ursprung der chinesischen Amateur-künstler an. Diese Künstler gab es in allen sozialen Schichten. Es ist in diesem Zusammenhang noch einmal hinzuweisen auf den Zusammenhang von Kult und Bildung/ Erziehung:

<sup>720</sup> vgl. Brauneck/ Schneilin (1986) a.a.O. S.52 f.



„Der Bedeutungsgehalt der zur Bezeichnung von Schulen gebrauchten Zeichen ist nicht eindeutig. Sie werden in der Regel als Haus- oder Sippenschulen verstanden, die gleichzeitig als Einrichtungen der Kultausübung fungieren.“<sup>721</sup>

Daher rührt der untrennbare Zusammenhang von Theater und Bildung oder KULTivierung, der sich als kontinuierliche Linie durch die chinesische Darstellungs- und Bildungsgeschichte zieht. Mit der Entfaltung der Klassengesellschaft entwickelte jede soziale Schicht die ihr gemäßen Darstellungen religiöser und sekulärer, sowohl unterhaltender als auch bildender Art. Für die Söhne der Oberschicht gehörten bereits während der Zhou-Dynastie folgende Fächer zur Ausbildung: „Gegenstand der sog. Söhne des Staates waren die folgenden 6 Disziplinen, 6 Künste genannt: Riten, Musik, Bogenschießen, Reiten bzw. Wagenlenken, Schreiben und Arithmetik.“<sup>722</sup>

Was sind *wu*-Darsteller und wo liegen ihre Ursprünge? Li Zehou zitiert Wang Guowei, der der Ansicht ist, dass der Begriff „Geisterwesen“ (灵, ling), von denen in den „Elegien von Chu“ (楚辭, chuci) die Rede ist, im Sinne von *wu* (Schamane) verwendet wird bzw. zur Bezeichnung einer Person, die beim Opfer den Platz eines Toten/Geisterwesens (灵, ling) einnimmt, ihn also repräsentiert/darstellt. Ausserdem hätte es Schamanen gegeben, die Geister/Geistiges (神, shen) repräsentiert/ dargestellt hätten.<sup>723</sup> Wang Guowei verwendet den Begriff also im Sinne von *Schamane*. Jo Riley führt aus, dass der Terminus *wu* umstritten ist, wobei die Diskussionen sich zunehmend von der Vorstellung entfernen, dass *wu* mit *Schamane* gleichzusetzen sei. Nun ist es sicher eine Definitionsfrage, was genau man unter dem Begriff *Schamane* zu verstehen hat. Riley gibt in der Auseinandersetzung mit Praktiken des aktuellen *nuo*-Rituals oder *nuo*-Theaters eine Definition für beide Begriffe wie folgt:

„For the purposes of this study, however, the *wu* is most appropriately defined as an initiate in certain techniques, knowledges and practices which can change a situation of disease or disaster into a better one. The definition deliberately avoids any collision with the term ‘shaman’ which is often given as the translation of *wu* and which, in the context of performance, is somewhat confusing (for example, the Chinese *wu* in the *nuo* event does not necessarily enter a trance, nor make a spiritual journey).“<sup>724</sup>

Ein *wu* könnte also ein Schamane sein (wenn er sich in Trance versetzt oder eine spirituelle Reise antritt), muss es aber nicht unbedingt. Ein *wu* umfasst demzufolge mehr, als die Bedeutung von *Schamane*. Einige Sicherheit scheint darüber zu bestehen, dass *wu*, zumindest unter der patriarchalen Sozialstruktur der Zhou-Dynastie, *weibliche* Darsteller waren und bis heute wird *wu* auch als ‘Hexe’ übersetzt. Dies ist nicht unwichtig insofern, als in den rituellen Darstellungen den verschiedenen Geschlechtern auch verschiedene Tätigkeiten und damit Rollen zugewiesen waren. Darstellerinnen heissen im weitesten Sinne *wu* während die männlichen Darsteller *xi* heissen. Sie traten bei Opfer- und Heilungszeremonien auf, waren aber auch unabdingbar für Fruchtbarkeitsrituale bzw. bei Treffen der Geschlechter zum Zwecke der Fortpflanzung. Man kann also annehmen, dass es sich gerade bei letzterem um sinnensfrohe, wenn nicht berauschende Feste „unter dem Maulbeerbaum“, wo sie stattfanden, handelte. Dabei bedienten sich beide Geschlechter unterschiedlicher Darstellungstechniken.

---

<sup>721</sup> Heyde, Doris: „Erziehung und Bildung im alten China.“ In: *Das Altertum*. Bd. 31. Heft 4. 1985. S.222

<sup>722</sup> ebd. S. 223

<sup>723</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S. 38

<sup>724</sup> Riley (1997) a.a.O. S.33

„Zhou's (Zhou-Dynastie, A.B.) institution of the Rites defined the difference between temple shamanism and popular shamanism. There was an official post designated 'siwu', and the distinction between male and female shamans was defined in the 'Chunguan' section of Zhou Li. The female shaman was called 'wu', loosely translated as witch, and the male shaman was called 'xi'. The 'xi' officiated over sacrificial ceremonies and healing, while the 'wu' conducted prayers for good fortune and for averting disasters and danced for rainfall in times of drought. This gender distinction can be observed in the ancient dictionary titled Shuowen: 'Wu', the women who prays, the women who can serve gods and ask them to descend to earth by means of dancing (...) . 'Xi', the man who serves gods by means of fasting and by paying homage to them. The women who performs such duties is called 'wu'. From this explanation it would that the female shaman communicated with the gods through dance, while the male shaman served the gods through fasting and piety. In the Zhou dynasty temple shamanism and popular shamanism co-existed, and popular shamanism, moreover, varied because of regional differences. The most distinctive characteristics of shamanism in different regions was its focus on reproduction, as in the 'Minggui' section of Mo Zi: 'Yan's ancestry is equivalent to the territory of Qi, the mulberry groves of Qi and the Yunmeng lake of Chu: all these are places to offer sacrifices to gods and ancestors, and for men and women to frolic and make rendezvous.'“<sup>725</sup>

Offenbar hat es zu dieser Zeit bereits spezialisierte Darstellerinnen gegeben, bei denen es sich aber nicht um Sklavinnen handelte wie bei den Tänzerinnen der *Nüyue* (女乐) am Herrscherhof. Ihre soziale Stellung war demzufolge eine andere.

„In the 'Chen Feng' section of *Shi Jing* (Buch der Lieder, A.B.), there is a verse describing the professional witches dancing to amuse the gods: 'The daughters of Zi Zhong dance under the trees./ Women do not weave/ but are fond of dancing/ just to please the gods.' This enthusiasm for amusing the gods was even extended to 'dancing while beating drums, and not caring, if it were winter or summer.' The shamanism of the states of Song and Wei inherited the tradition of spirit worship of the Shang dynasty. Dancing and rendezvous under the mulberry trees and wandering along the banks of the Zhen and Wei rivers, as recorded in *Shi Jing* (Buch der Lieder, A.B.), were remnants of ancient shamanistic worship and travelling traditions, as well as of the arts of shamanistic reproduction.“<sup>726</sup>

Das Motiv der Begegnung der Geschlechter an den Ufern eines Flusses hat sich bis in moderne Sprechtheatertexte hinein erhalten. Der 2. Akt „An der Puyang Brücke“ in Guo Moruos in den 1920er Jahren geschriebenen Stück „Die Blüten der Heckenkirsche“ (棠棣之花, tangdi zhi hua, engl.: Twinflowers) nutzt z.B. ausführlich dieses Motiv. Allerdings spielt dieses historische Drama zur Zeit der Streitende Reiche und deshalb handelt es sich bei den singenden, tanzenden und flanierenden Frauen hauptsächlich um Kurtisanen und Freudenmädchen – also um professionelle Darstellerinnen. Allerdings nicht nur. Die Tochter der Weinstubenbesitzerin entwickelt einiges Interesse an der als Mann verkleideten Hauptfigur des Stückes, Nie Zheng, die auf der Suche nach ihrem Zwillingsbruder ist.<sup>727</sup> Auf Grund der geachteten gesellschaftlichen Stellung, die auch eine Vertrauensposition war, nutzte König Li von Zhou die Gelegenheit, Schamaninnen oder Darstellerinnen aus dem volkstümlichen Amateurkontext als Spione unter der Bevölkerung einzusetzen.<sup>728</sup> Der taiwanische Theaterhistoriker Tang Wenbiao führt die Bedeutung von *wu* auf den *performativen* Aspekt zurück. Aus seiner Recherche der historischen Quellen ergaben sich zwei Bedeutungsmöglichkeiten des Zeichens *wu* (巫).

<sup>725</sup> Du, Fangqin: „The rise and fall of the Zhou rites; a rational foundation for the gender relationship model.“ In: Min, Jiayin (Hg.) (1995) a.a.O. S.200 f.

<sup>726</sup> ebd. S.202

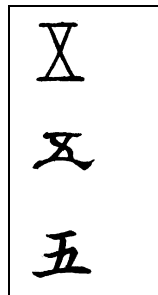
<sup>727</sup> Guo, Moruo: *Twinflowers*. In: ders. (1984) a.a.O. S.12-32

<sup>728</sup> Du, Fangqin (1995) a.a.O. S.202

1. aus dem Zusammenhang von Tanz (舞, wu) und Musik
2. abgeleitet von der Tanzdarstellung *Da Wu* (大舞, Der großartige Kampf), der, wie bereits erwähnt, als Unterform zur Kategorie der *Wuwu* (武舞 militärische bzw. *Kampftänze*) gehörte, bei denen mit Schild und Waffen getanzte wurde. Das war ein Tanz, der zunächst von den aristokratischen Kriegern selbst getanzt wurde.

Für Tang besteht ein Zusammenhang zwischen dem Zeichen für Tanz (舞, wu) und dem Zeichen *wu* 巫 für die weiblichen Darstellerinnen/ Hexen/ Schamaninnen. Seiner Meinung nach hatten beide Zeichen einst die *gleiche Bedeutung* oder zumindest bestand ihre Beziehung darin, dass beide Zeichen den *Aspekt des Auftretens, des Darstellens* in Zusammenhang mit Tanz und Musik, dem Ursprung des chinesischen Theaters, haben<sup>729</sup>

Ich möchte kurz auf die Ursprünge der zur Debatte stehenden Schriftzeichen eingehen.



**Abb. 42: Genese des Zeichens Wu**

- *wu* (五): die Zahl **Fünf**

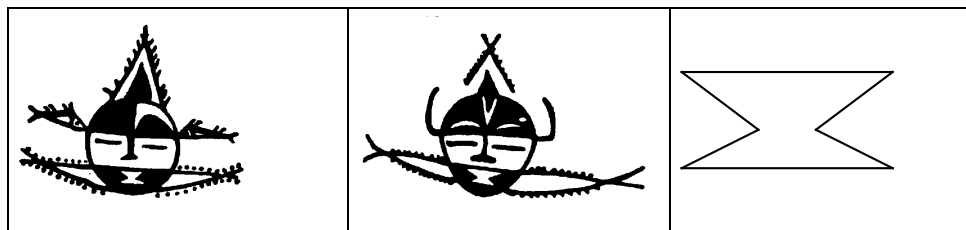
Li Leyi schreibt dazu:

„Die Zahlwörter ‘一’ (eins), ‘二’(zwei), ‘三’(drei) und ‘四’(vier) werden einfach mit waagerechten Strichen geschrieben. Aber ab der Zahl ‘五’(fünf) ist diese Methode ungünstig. Deshalb war ‘五’ mit dem Zeichen ‘x’ oder ‘x̄’ bezeichnet.“<sup>730</sup>

- *wu* (巫) **Schamanin/ Darstellerin**:

Wang Hongyuan führt dieses Zeichen für *wu* (巫), die Schamanin, auf das Zeichen für *wu*, die Zahl FÜNF (五) zurück. Bei Ausgrabungen 1953 und 1959 seien Tonwaren aus der Zeit um 5000 v.u.Z. gefunden worden, auf denen Motive des menschlichen Gesichtes zu sehen sind. Der *Umriss des Mundes* in diesem Gesicht hätte dieselbe Form gehabt wie die oben aufgeführte, *x-förmige Vorform* der Zahl FÜNF, die wiederum die Grundlage für das Schriftzeichen *wu* der Schamanin/ Darstellerin wurde.

Es ergibt sich bei den unten eingefügten Motiven auf den Tonwaren eine fast x-förmige Grundform des Mundes.



<sup>729</sup> Tang, Wenbiao (1986) a.a.O. S. 222 ff.

<sup>730</sup> Li, Leyi (1993) a.a.O. S. 357

### Abb. 43: Motiv des Mundes als x-förmige Grundform

„The face designs appear on the inner walls of pottery basins... The designs have some subtle differences; however, the mouths are identical. The mouth's outline is in the form of a prehistoric 五 *wu*: five. When early Chinese designed this face and called it *wu* - a wizard, the character 巫 *wu*, meaning 'wizard', had not been created, so the number five 五 *wu* was borrowed to indicate the wizard. The '五' placed on the mouth seems to be uttering, „我是巫 (I am a wizard)“. Later, the ancient form of 五 *wu* was rotated 45 degrees, giving rise to the character 巫 *wu*.“<sup>731</sup>

Die Zahlen entstammten ursprünglich den *Bambusstäben*, die man zur Wahrsagerei benutzte. Deshalb meint Li Leyi, dass das Zeichen 巫 *wu* auf über Kreuz liegende Bambusstöcke verweist, mit denen die Geisterbeschwörer die Zukunft vorausgesagt haben. Diese Wahrsager hatten die Aufgabe, für andere zu Gott zu beten und wahrzusagen und darin liege die Bedeutung des Zeichens 巫 *wu*.<sup>732</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden:

1. Ausgangspunkt für beide Schriftzeichen ist die Arbeit/ Performance des Wahrsagens
2. Grundlegend ist dabei, dass wahr GESAGT wurde, also GESPROCHEN. Deshalb steht im Mittelpunkt der MUND als Werkzeug des Sprechens. Die piktografische Umsetzung des Mundes ergibt in seiner Umrissform ein X.
3. unabdingbares Requisit stellten die Bambusstäbchen dar, die mittels zahlenmystischer Überlegungen in ihrer Anordnung gedeutet wurden.
4. die Wahrsagerei bediente sich u.a. der Technik der Zahlenmystik, worin die Zahl FÜNF eine wesentliche Rolle spielt, weil sie die Mitte zwischen Eins und Neun markiert. Deshalb wurde die Zahl FÜNF im chinesischen Neolithikum durch ein Kreuz dargestellt, denn dadurch war die Position der Mitte darstellbar.<sup>733</sup>
5. Es kommt zu einer Überlagerung des Symbols X, als Umriß des piktografisch dargestellten Mundes (sprechen) sowie des Symbols X als frühester Darstellungsform der Zahl Fünf (Assoziation Stäbchen/ Zahlenmystik = Voraussage des Wahren).
6. Eine zeitlang wurde das Schriftzeichen für FÜNF identisch mit dem Schriftzeichen für WAHRSAGER/ SCHAMANIN benutzt, denn es implizierte sowohl die Technik als auch die Darstellungsform der wahrsagerischen Arbeit. Erst später entwickelte sich ein eigenes Schriftzeichen für die SCHAMANIN, indem das Zeichen für FÜNF um 45° verschoben wurde.

- *wu* (舞) **Tanz**

Nach Li Leyi zeigt die Frühform des Zeichens in der Orakelknochenschrift einen Menschen, der mit Ochsenschwänzen tanzt. Der obere Teil des Zeichens ist aus dem Zeichen *wu* (無) in der Bedeutung für „*nichts, nein, nicht haben*“ hervorgegangen und wurde durch den unteren Teil des Zeichens, welches zwei Füße darstellt, ergänzt. Wang Hongyuan gibt die gleiche Erklärung.<sup>734</sup>

---

<sup>731</sup> Wang, Hongyuan (1994) a.a.O. S.172

<sup>732</sup> Li, Leyi (1993) a.a.O. S. 353

<sup>733</sup> Wang, Hongyuan (1994) S.192

<sup>734</sup> Li, Leyi (1993) S.354 und Wang, Hongyuan (1994) S.179



Abb. 44: Das Schriftzeichen für “Tanz”

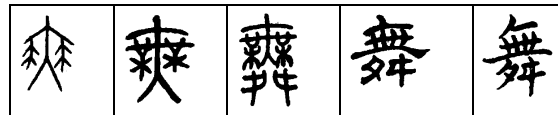


Abb. 45: Genese des Schriftzeichens für “Tanz”

- *wu* (武) **Kampf**

Dieses Zeichen besteht aus der Zusammensetzung des Zeichens für eine altertümliche Waffe *ge* (戈) und dem Zeichen für Fuß(spur) *zhi* (止), einem Symbol für Bewegung. Das heißt, dieses zusammengesetzte Zeichen bedeutet nichts weiter als „mit einer Waffe in Bewegung sein.“ Dabei deutet noch nichts darauf hin, ob es sich um die Tätigkeit der Jagd, des kriegerischen Kampfes auf Leben und Tod, des Kampfsports oder der symbolischen Darstellung als Kampftanz handelt. Die konkreten Bedeutungen können erst durch Kontextualisierung zugewiesen werden.

Alle aufgeführten *wu*-Zeichen (Fünf, Tanz, Kampf) und deren Bedeutungen stehen auf verschiedenste Weise miteinander in Beziehung und bilden *über diese Relationen* den Fundus der Bedeutungen, die mit dem Begriff *wu* für die *weibliche* Darstellerin/Schamanin/ Hexe etc. pp. in Zusammenhang stehen.

Für die *männlichen* Darsteller z.B. in Nuo-Theateraufführungen bzw. -zeremonien verwendet man teilweise auch den Begriff des *wu*-Darstellers, welcher aber ursprünglich den Frauen zugewiesen war und tendenziell noch ist. Wesentlich für die Auseinandersetzung mit dem Bedeutungsspektrum dieses Begriffs ist für mich in diesem Kontext nur, dass es sich um Darsteller oder Darstellerinnen handelte, die nicht aus kommerziellen Gründen und nicht auf Grund eines machtpolitischen Abhängigkeitsverhältnisses *darstellen*, sondern dies

- aus rituell-religiösen Gründen (z.B. zur Unterhaltung und Beschwichtigung der Götter)
- aus erzieherischen/ bildenden Gründen (Nachahmung realer Tätigkeiten wie z.B. bei Jagdtänzen oder beim o.g. *Da Wu*-Tanz durch die jungen Aristokraten)
- aus säkularisiertem Vergnügen an gemeinschaftlicher Unterhaltung, wie bei bestimmten Festen, tun.

Wesentlich ist, dass unter den Bedingungen der Klassengesellschaft alle sozialen Schichten diese spezifische Darstellung der „nicht-abhängigen“ Darstellungskunst innerhalb der sozialen Schicht und auch übergreifend, in der sie als Gleiche angesehen werden, ausüben. Oft fallen dabei Darsteller und Zuschauer in einer Person zusammen und die Selbst-Darstellung wird Teil einer spezifischen Wir-Darstellung. Aus meiner Sicht beginnt hier eine kulturhistorische Linie, die im Amateurschauspieler der Gegenwart fort existiert. Gleichzeitig mit dem Erscheinen von

Herrschaftskultur entwickelte sich die Volkskultur, die nun ihre eigenen Wege ging, aber bis in die Gegenwart den archaischen Festen und Zeremonien stark verbunden blieb. Ein Beispiel dafür ist die Nuo-Zeremonie, die in bestimmten Teilen Chinas bis heute als Nuo-Theater (nuoxi, 傩戏) mit stark rituellem Charakter praktiziert wird.

Etymologisch leitet sich die Bedeutung des Zeichens für *Nuo* u.a. aufgrund von Klangverschiebungen aus drei verschiedenen, früher gebräuchlichen Zeichen her, wobei das in der Shang-Dynastie gebräuchliche Zeichen, welches *shang* oder *xian* oder *nuo* ausgesprochen wurde 'Opferung' bedeutete. Das heute in dem Wort für Nuo-Theater vorkommende Zeichen *nuo* hatte ursprünglich die Bedeutung: 'maßvolles Verhalten'.<sup>735</sup> Wegen der Eigenarten von Wortbildungsmethoden<sup>736</sup> in der chinesischen Sprache wurden Bedeutungs- und Lautaspekte so verschoben, dass Schriftzeichen mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden konnten. Eines der Vorläuferzeichen, dessen Bedeutung in die spätere Bedeutung mit einging, beschrieb den Vorgang, dass jemand einen Geist sieht, erschrickt und ihn vertreibt. „*It is the proper word meaning to exorcise pestilent ghosts. It signifies that one beats a drum and cries aloud as if he saw a ghost and drove it.*“<sup>737</sup> Zunächst spielten die bösen Geister, die als übermächtig empfunden wurden, die Hauptrolle in der Zeremonie, was auch in dem entsprechenden Zeichen zum Ausdruck kam. Seit aber das Zeichen *nuo*, das aus dem Radikal für „Mensch“ (ren, 人) und dem Zeichen für „Schwierigkeiten, Probleme“ (nan, 難) zusammengesetzt ist, für das Nuo-Theater benutzt wird, ist seine alte Bedeutung „maßvolles Verhalten“ überflüssig geworden. Stattdessen deutet Zhang Sui das Vorkommen des Radikals „Mensch“ in diesem Zeichen als einen Hinweis, dass der Mensch aus kulturanthropologischer Sicht sich seiner Stärke bewußt geworden sei, und nun selbst die Hauptrolle bei der Geisteraustreibung übernommen hat. Dabei hat der KLANG der Silbe *nuo* die Eigenschaft, akustisch nur für Geister hörbar zu sein:

„according to the established practice in performing the nuo ceremony, in pronouncing this 'nuo' sound, the tip of the tongue should touch the upper jaw so as to utter a breathing sound. This method is not only unique in Chinese characters, but I think it is also rare in other languages. Probably (...) this extraordinary method of pronunciation *is the sound only audible to ghosts.*“<sup>738</sup> (Hervorhebung A.B.)

Konfuzius, hielt wenig von der seiner Ansicht nach Irrationalität des im Volk tief verwurzelten Geisterglaubens. „*VII,21. Worüber der Meister nicht sprechen mochte, das waren Zauberei, Kraftstücke, Aufruhr und Geister.*“<sup>739</sup> Dennoch respektierte er diese volkstümlichen Sitten, auch wenn er selbst nicht darin involviert werden wollte. „*X, 14. Wenn sich die Nachbarn zur Vertreibung der bösen Geister und Dämonen versammelten, dann stand er festlich gekleidet auf der östlichen Treppe seines Hauses und hieß sie willkommen.*“<sup>740</sup> Das Nuo-Ritual diente der Austreibung von bösen Geistern, Krankheiten und sonstigen Erschwernissen des Lebens. Es gilt als das aus archaischer Zeit überkommene Ritual, das am tiefsten alle folgenden Theaterformen und -stile

---

<sup>735</sup> Vgl. zu den etymologischen Angaben: Zhang, Sui: *The Nuo Culture*. Shanghai 1990. S. 8f.

<sup>736</sup> Vgl.: Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S. 20

<sup>737</sup> Zhang, Sui (1990) a.a.O. S.10

<sup>738</sup> ebd. S. 11

<sup>739</sup> Konfuzius In: Moritz (Hg.) (1982) a.a.O. S. 71

<sup>740</sup> ebd. S. 85

von Tanz-Gesangsdarstellungen bis hin zu den Stilen des chinesischen Musikschauspiels geprägt hat. Folgerichtig hat Jo Riley in ihrem bereits mehrfach zitierten Buch über die Darstellungskunst in der Peking-Oper viele Beschreibungen gegenwärtiger Nuo-Theaterpraxis aufgeführt und mit der historisch wesentlich späteren Form der Peking-Oper verglichen. Dadurch gelang es ihr in konkreten Zusammenhängen die chinesische Logik von Kontinuität und Wandel innerhalb der Geschichte performativer Tätigkeiten, angefangen vom gemeinschaftliche ausgeführten Ritual bis hin zum Kunsttheater, nachzuvollziehen. Es ist eine Eigenart der chinesischen Kultur, dass die verschiedensten Vorformen und historischen Etappen performativer Künste bis heute nebeneinander existieren können. Das hat sicher mit der Größe des Landes zu tun und damit, dass sich in lokalen Regionen auf dem Lande und in Gebirgsregionen solche alten Sitten und Gebräuche in gelebter performativer Praxis erhalten konnten. Das war eine Angelegenheit des Volkes und die Herrscher ließen sich davon inspirieren.

#### **3.4.6.2 Volkskunst und Herrschaftskunst - Kultureller Austausch**

---

Kulturelle Austauschprozesse fanden während der Zhou-Dynastie zum einen zwischen den kulturell weiter entwickelten Oberschichten der nördlichen und südlichen Staaten statt, wobei die südlichen Staaten die Kultur der nördlichen Staaten zu imitieren suchten. Dazu gehört auch der im Kontext der südlichen Staaten weiter entwickelte Staat Chu. In historischen Zeugnissen wie dem „Buch der Lieder“ (诗经 bzw. 詩經, shijing) ist überliefert, dass es in der Region des Staates Chu eine umfängliche und blühende Volkskultur gab, die in ihren Liedern und Tänzen dem Geisterglauben und magischen Vorstellungen huldigte. Dort wurde schamanistische Gesangs- und Tanzkunst (wuxi gewu, 巫覡歌舞) vom Volk als Amateurkunst oder Liebhaberei (aihao, 爱好) aufgeführt. Gegen Ende der Periode der Streitenden Reiche, nahm die wirtschaftliche Entwicklung in Chu einen großen Aufschwung. Es übernahm die Vorhut in der Produktion von Eisenschwertern. Zu dieser Zeit begannen das Königshaus und die adlige Oberschicht neben der Nachahmung der nördlichen Kultur der Oberschicht und der dortigen Zeremonien sich verstärkt für die Volkskunst in Chu selbst zu interessieren und zwar besonders für die schmanistisch inspirierte Volkskunst. Der Historiker You Guo'en geht davon aus, dass der Ursprung von Qu Yuans (屈原, 332-295 v.u.Z.) *Jiuge* (九歌, „Neun Lieder“) in den „Elegien von Chu“ (楚辭, Chuci), die von so nachhaltiger Wirkung auf die künstlerische Entwicklung in der chinesischen Kultur waren, auf volkstümliche Praktiken zurückgehen und die in die Oberschicht transformierte Volkskultur beschreiben. Aus den „Neun Liedern“ (jiuge) geht hervor, dass es sich bei diesen Tanz- und Gesangs-Aufführungen um eine sehr lebhafte Veranstaltung handelte, die über eine umfängliche Musikbegleitung verfügte bestehend aus *Zhong* (Glocken), *Gu* (Trommeln), *Qin* (chinesischer Zither), *Se* (25saitiges Zitherinstrument) und *Chi* (Bambusflöte). Die Tänzer trugen prächtige Kostüme und in den Händen hielten sie duftende Blumen. Zu den Darstellern gehörten Männer (xi, 覡) und Frauen (wu, 巫), die Gruppentänze oder Solotänze ausführten und einzeln oder chorisch oder dialogisch sangen. Die Tänze besaßen lyrischen Charakter oder wurden in Kampfkostümen getanzt. Die in den „Neun Liedern“ beschriebenen Aufführungen zeugten von der großen Prachtentfaltung des Kaiser-

palastes, aber dennoch kann man ihnen noch die Farbigkeit der volkstümlichen Tanz- und Gesangkunst des Südens ablesen.<sup>741</sup> Li Zehou bestätigt diese Annahmen in seinen Darlegungen, den Dichter und unglücklichen Beamten Qu Yuan und das ihm zugeschriebene Werk der „Elegien von Chu“ betreffend:

„Qu Yuans Wirkung ist darauf zurückzuführen, dass seine Werke (einschließlich der ihm zugeschriebenen) die Verkörperung eines tiefverwurzelten Kultursystems sind, nämlich des von romantischer Leidenschaftlichkeit geprägten mythisch-magischen Kultursystems des Südens, welches die uralten Traditionen bewahrt hat. In Nordchina paßte der Konfuzianismus solche Traditionen sowie Mythologie und Magie einer Vernunftordnung an: Er vermenschlichte die Götter und wandelte die bizarren Sagen in eine weltliche Ordnung der Beziehungen zwischen Herrscher und Vasall, Vater und Sohn um. (...) Im ‘Buch der Lieder’, das von Konfuzius überarbeitet wurde, finden sich keine Spuren ‘seltsamer Kräfte und widernatürlicher Götter’ mehr. In der von Qu Yuan verkörperten Kultur des Südens haben sich solche Spuren jedoch in äußerst lebendiger Weise erhalten. (...) [Die] ‘Elegien von Chu’ - bilden das romantische System jener distinkten Kultur des Südens. Ihrem Wesen nach sind sie die Fortführung von Opfergesängen und -tänzen aus dem ursprünglichen Chu-Gebiet. Deshalb schreibt Wang Yi (2.Jh.n.Chr.) in seiner ‘Analyse der *Elegien von Chu*’ als Erläuterung zu den ‘Neun Liedern’: ‘Im Gebiet der südlichen Hauptstadt Ying des früheren Staates Chu, zwischen den Flüssen Yuan und Xiang, glaubte das Volk an Geister und liebte Opfer. Beim Opfer musste man singen, musizieren und ekstatisch tanzen, um die verschiedenen Götter zu erfreuen, (...) dies veranlaßte ihn (Qu Yuan) dazu, die ‘Neun Lieder’ zu schreiben.’“<sup>742</sup>

Li Zehou führt weiter aus, dass die „Elegien von Chu“ alte Stile aufnehmen, die bis in die Xia-Dynastie zurückgehen sollen. *„Es wird deutlich, dass hier eine lange Tradition vorliegt, deren Ursprünge tatsächlich in der Fortsetzung und Nachahmung überkommener Gebräuche der uralten Stammesgesellschaft liegen.“*<sup>743</sup> Ebenso wie Qu Yuan alte Formen und Muster übernahm und transformierte und dadurch Ausdrucksmittel archaischer Zeiten für die Nachwelt aufhob, so nutzten wiederum die nachfolgenden Generationen Qu Yuans Formen- und Motivkanon, um ihre literarischen Werke zu schaffen.

„Das Auswendiglernen und Rezitieren von Gedichten war ja seit alters her eine verbreitete Übung in China, woraus sich erklären läßt, dass über Jahrhunderte Dichter nach feststehenden Reimschemata dichteten, ohne dass ihnen deren Gesetzmäßigkeit immer explizit bewußt war. So war auch die Bekanntheit der *Chuci* (Elegien von Chu, A.B.) eine der Voraussetzungen dafür, dass sie zu einer der wichtigsten Quellen für Motive und Topoi in der Dichtung späterer Zeiten wurde. Eine Vielzahl der Motive für Trennung etwa lassen sich auf die *Chuci* zurückverfolgen.“<sup>744</sup>

Li Zehou beschreibt weiter, dass die „Neun Lieder“ auf magisch-rituelle Opfergesänge und Musikstücke zurückgehen, deren Sprache überschwenglich und mitreißend gewesen sei und deren Lebendigkeit noch nicht streng reglementiert war durch die Tugendregeln des Konfuzianismus. Diese Lieder oder Gedichte sind die direkten Vorläufer der hanzeitlichen Rhapsodien.

„Han-Kultur ist de facto Chu-Kultur (...) Obwohl in Politik, Recht und Wirtschaft ‘Han das Qin-System übernahm’ (...), bewahrten die Han doch in geistiger Hinsicht - insbesondere auf dem Gebiet von Kunst und Literatur - nach wie vor das Lokalkolorit der alten Chu-Gebiete im Süden: Die Han erhoben sich von Chu aus; die Hauptarmeen und engsten Mitstreiter Liu Bangs (247-195 v. Chr.) und Xiang Yus (233-202 v. Chr.) kamen zum Großteil aus dem Gebiet des Staates Chu.

---

<sup>741</sup> Zhang, Geng/ Guo, Hancheng (1992) a.a.O. S. 8

<sup>742</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S. 119ff.

<sup>743</sup> ebd. S. 122

<sup>744</sup> Schmidt-Glintzer (1990) a.a.O. S.44



Als Xiang Yu belagert wurde, 'ertönten ringsum Gesänge aus Chu', als Liu Bang in Amt und Würden heimkehrte, sang er das 'Sturmlied'. Am Kaiserhof der Westlichen Han war durchgehend das Liedgut der Chu tonangebend.<sup>745</sup>

Wesentlich für die chinesische Theatergeschichte ist, dass die Darsteller in den volktümlichen Ritualen wie im Nuo-Theater, männliche und weibliche Laiendarsteller waren, die, noch angelehnt an archaische Verhältnisse, nicht zuerst für ein Publikum und schon gar nicht für einen Auftraggeber, sondern gemeinsam mit der dörflichen Gemeinschaft für sich selbst bzw. zur Unterhaltung der Götter und Geister spielten. *Daher rührt eine sehr interessante Linie emanzipativen Potentials innerhalb der chinesischen Theaterpraxis, die m.E. bis in die aus der Amateurtheaterbewegung hervorgegangene Bewegung des chinesischen experimentellen Theaters im 20. Jahrhundert reicht.* Man braucht sich nur in die Parks oder U-Bahneingänge in Peking zu begeben, um festzustellen, dass sich dort Amateursänger und Musiker bestens amüsieren und auf ihre Weise die sie bedrückenden „bösen Geister“ austreiben. Diese ursprünglich ländlichen Traditionen verpflichtete Haltung hat vor den Metropolen nicht Halt gemacht. Das Schlimmste, was man diesen Freizeitkünstlern antun kann ist zu fragen, wo man das Geld hineinwerfen soll. Und das beste, was man ihnen antun kann, ist, einen Tee mit ihnen zu trinken, eine Zigarette zu rauchen und sich in endlose und freundliche Fachsimpeleien zu verstricken. Diesen Freizeitkünstlern ist die Kommunikation miteinander eine unbezahlbare Lust und keine bezahlbare Last. Sie können sich so ausserhalb restriktiver gesellschaftlicher Strukturen verwirklichen und bei sich selbst und den Menschen überhaupt ankommen. Ich habe im Winter 1998 drei solcher Musiker in einem U-Bahneingang gefilmt. Die Passanten strömten vorbei, manche verweilten für ein, zwei Musikstücke und manche ließen kurzerhand ihre Aktentasche fallen und fragten die Musiker, ob sie dieses oder jenes Stück selbst spielen könnten. Dann stellten sie sich mit der allergrößten Selbstverständlichkeit hin, sangen aus Leibeskräften, erfreuten sich und andere. Schließlich schnappten sie sich ihre Aktentasche, warfen ein Hallo in die Runde und gingen beschwingt nach Hause. Und auch hier sind Männer wie Frauen als Akteure willkommen und bleiben jenseits des Prostitutionsvorwurfs. Natürlich darf man bei aller Sympathie für die Leidenschaft der chinesischen Laienkünstler nicht vergessen, dass Laienkunst oder Amateurtheater in China auf drei verschiedenen, mit den konkreten Herrschaftszusammenhängen eng korrespondierenden Ebenen praktiziert wird.

#### **3.4.6.3 Experimente und Ambivalenzen. Volkskunst und Amateurtheater als Instrument von Emanzipation und Repression im 20. Jahrhundert**

---

Amateurtheater und Volkskunst können insbesondere in historischen Schwellenphasen des Übergangs innovatives und emanzipatives Potenzial entwickeln und entfalten. In längeren stabilen historischen Phasen aber dienen sie ebenso der Vergewisserung und Rückversicherung auf vorhandene Wertesysteme, haben also im eigentlich Sinne durchaus eine konservative Komponente. Diese konservative Seite trägt sowohl das Potenzial der Bestätigung von Herrschaftsinteressen in sich, wie es diese auch unterlaufen kann, indem es sich bestimmten Neuerungen von interessierter Seite widersetzt. (z.B. konfuzianischen Rationalisierungsbestrebungen, maoistischer Propagandafunktion)

---

<sup>745</sup> Li, Zehou (1992) a.a.O. S. 122f.

Man kann grob zwei Hauptlinien der Wirkungs- und Funktionsweise von Amateur- und Volkskunst unterscheiden:

1. *Amateurtheater/Volkskunst* (einschließlich der selbstorganisierten Feste und Zeremonien) welches sich vor allem auf die Konstitution von Gemeinschaft bezieht (mit den Dorfbewohnern oder städtischen Nachbarn im Alltag/Freizeit oder auch mit den Geistern und Göttern zu bestimmten festlich-zeremoniellen Anlässen)
2. *Amateurtheater/Volkskunst*, welche/s für politische Zwecke instrumentalisiert werden soll
  - a) dem Widerstand gegen bestehende Herrschaftszusammenhänge gewidmet ist
  - b) für Stabilisierung dieser Herrschaftszusammenhänge durch die Herrschenden genutzt wird, indem sie die in den Volkskünsten und -festen vorhandenen performativen Kapazitäten der Laienkünstler so kanalisieren und institutionalisieren, dass sie der Stabilisierung und Verkündung ihrer Herrschaftsinteressen dienen

Es kann bei den aufgeführten Ebenen nur um Dominanzbeschreibungen gehen, denn alle drei Ebenen neigen tendenziell dazu, sich unter bestimmten Konstellationen von Interessenkonflikten in eine der anderen Ebenen zu verwandeln. Sie sind in ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung sehr komplex und vielschichtig, nicht starr, sondern flexibel.

In der VR China werden alle diese Möglichkeiten praktiziert. Zu 1. gehören m.E. alle selbst organisierten Freizeitaktivitäten, sowie diejenigen Feste und Zeremonien, die der Kommunikation und der Festigung des Gemeinschaftssinns in städtischen oder dörflichen Strukturen von unten dienen. Im dörflichen Zusammenhang ist das vor allem eine in landwirtschaftlich orientierte Naturrhythmen eingebettete Fest- und Opferkultur. Im städtischen Zusammenhang gehören dazu z.B. die o.g. Freizeitmusiker, die mit ihrer Kunstaübung weder kommerzielle noch politische Interesse verfolgen oder sich diesen verpflichtet fühlen. Auch die aus Japan übernommene Freizeitbeschäftigung des Karaoke-Singens - sowohl in dafür eingerichteten Restaurants und Clubs als auch im privaten Umfeld (Wohnungen) - kann dieser Gruppe zugeordnet werden. Für die Metropolen gehören dazu u.a. solche Aktivitäten, wie die junge *experimentelle Theaterszene*, die im Peking der 1990er Jahre z.B. in dem Regisseur Mou Sen (牟森) und dem Regisseur Meng Jinghui (孟京辉) ihre herausragenden Protagonisten gefunden hat. Beide Künstler haben ihre Ursprünge in einer gemeinsamen studentischen Amateurtheatergruppe, dem „Frosch“-Experimentiertheater („Wa“ shiyan jutuan; 蛙实验剧团), gingen dann aber verschiedene Wege. Mou Sen machte den ausdrücklichen Amateurcharakter seiner Theatergruppe, deren Name „Theater-Garage“ bzw. „Theater-Werkstatt“ (xiju chejian, 戏剧车间) auf den Alltags- und Werkstattcharakter verweist, zum konzeptionellen Hauptprogrammpunkt, weshalb er ausschließlich mit Laiendarstellern arbeitet. Meng Jinghui hingegen arbeitet sowohl als Regisseur am Staatstheater, nämlich am Zentralen Experimentiertheater (zhongyang shiyan huaju yuan), als auch ausserhalb der staatlichen Strukturen mit semi-professionellen Darstellern (Studenten) und/oder mit professionellen Darstellern, die sich in den staatlichen Strukturen nicht so entfalten und ausprobieren können, wie sie es gern täten. Beide finanzieren ihre Aktivitäten in *diesem* Bereich über Spenden und privates Sponsoring. Um den angestrebten Freiraum zu nutzen, dürfen sie keine Eintrittsgelder nehmen, denn dann bekämen diese Aktivitäten *offiziellen Charakter*. Das würde bestimmte Genehmigungsverfahren notwendig machen, denen sie so entgehen. Dieser Ebene der Amateurlust ist sowohl im ländlichen wie im städtischen Bereich eine Eigenschaft gemein. Das ist die starke egalitäre Tendenz unter den Produzenten dieser performativen Aktivitäten, die

gleichzeitig oft auch die Rezipienten sind. Die Produktionsweisen dieser Form von Amateurkunst zeichnen sich durch ihren kollektiven Charakter und die tendenziell gleichberechtigten Beziehungen unter den Produzenten wie auch zwischen Produzenten und Rezipienten aus. Es kommt nicht von ungefähr, dass z.B. die o.g. Regisseure der jüngeren Pekinger Theaterszene großen Wert auf den gleichberechtigten und kollektiven Charakter ihrer künstlerischen Produktionen legen. Dabei geht es um gelebte Solidarität bis hin zu Freundschaften, von denen eine Vielzahl dieser Aktivitäten ihre Kraft bezieht. Der kommerzielle, also der „sich verkaufende“ Aspekt ist vollkommen untergeordnet bzw. unwichtig. In diesem Bereich wird aus Spaß experimentiert. Man entzieht sich dem Druck politischer, ökonomischer oder hegemonial-ästhetischer Funktionalisierung. Der Beitrag des Volks- und Amateurtheaters in der chinesischen Geschichte der Theaterinnovation und des Theaterexperiments kann überhaupt nicht unterschätzt werden. In der westlichen Theatergeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts wird die Tradition und der Sinn des Amateurtheaters für die eigene Theatergeschichte oft geleugnet, da sie als wesentliche Quelle auch des bürgerlichen Theaters dem Selbstbild und der Selbstinszenierung bürgerlich-kapitalistischen Spezialistentums und den damit korrespondierenden ästhetischen Wertehierarchien widerspricht. Aus westlicher Perspektive wurden die Qualitäten des chinesischen Theaters oft mit diesen Kriterien gemessen. Teile der chinesischen intellektuellen Elite versuchte, westliche Kriterien zu übernehmen. In den Anfängen der modernen chinesischen Theaterentwicklung um 1900 bis in die 1930er Jahre hinein wird diese Professionalisierungstendenz noch nicht so deutlich, weil die Ursprünge dieser Theaterentwicklung vor allem für das neue Genre *Sprechtheater* (huaju) ausschließlich Amateurtheatercharakter trugen. Als es allerdings darum ging, ein modernes Nationaltheater zu schaffen, beeinflusste sowohl der westliche Terminus *Nation* als auch der des *Professionalismus* die Etablierung dieses chinesischen Staatstheaters seit 1949. Claire Cochrane beleuchtet für die britische Theatergeschichte u.a. den Zusammenhang von subventioniertem Staatstheater als Theater der Profis im Verhältnis zu den Grassroot- bzw. Amateurtheatern unter dem Aspekt der Etablierung kultureller Hegemonien kritisch:

„Amateur theatre constitutes a largely unexplored narrative within the dominant histories of British theatre that traditionally foreground professional practice. A consequence of advanced capitalism has been an increasing emphasis on professionalism in all sectors of society that *constructs the amateur as incompetent and expects guaranteed rewards for professional expertise*. Statistically, however, amateur theatre has represented a major experience of performance for a significant proportion of the population especially those of the small nations that have been subsumed within the British nationstate. *Much of today's state-funded theatre that ostracizes the amateur, has its roots in early twentieth-century amateur/professional collaborations and grassroots activity in the inter-war years*. An examination of the ideological basis of aesthetic value judgements of taste, raises issues about both the cultural value of performance and the responsibility of the historian to the experience of the past. ... Thus, a teleological view of history is adopted which *needs evidence of progress no matter how obscure, ephemeral and ill-attended*. Any majority which remains obstinately resistant to the avant-garde and comfortably happy with the status quo (as can be the case with practitioners and spectators of amateur theatre), is consequently ignored and pushed to the margins of history. ...*The 'amateur' (derived from the Latin amare: 'to love')*, whatever the chosen pastime, commits time and creative energy to the activity, often out of some psychological or emotional need which is separate from economic imperative. Throughout the twentieth century advanced capitalism brought with it a rapidly escalating emphasis on professionalism both in the economic sense and in the sense of enhancement of specialist skills. This had a dramatic impact ... and, *in the process, led to a*

*semantic shift in the deployment of the word ‚amateur‘. ‚Professional‘ now carries with it the connotations of ultra-competence. The amateur is non-professional and by implication incompetent.*<sup>746</sup> (Hervorhebung A.B.)

Im Chinesischen werden zwei Begriffe zur Bezeichnung von Amateuraktivitäten verwendet. Beide verweisen auf den sinnfrohen, lustvollen Zusammenhang derjenigen Aktivitäten, die zur Ebene 1 gehören. Der chinesischen Bezeichnung für *Amateur* (yeyu) ist bereits ablesbar, dass mit Amateuraktivitäten *Beschäftigung* (ye, 业) in der *überflüssigen/überschüssigen* (余, yu) Zeit, gemeint ist. Zeit also, die über die zur Erwerbstätigkeit notwendige Zeit hinaus genutzt werden kann. Ein anderes, synonym eingesetztes Wort ist *Liebhaberei* (aihao) und verweist auf den freudigen, mit Liebe betriebenen Charakter solcher Tätigkeiten. Es setzt sich zusammen aus *Liebe/ lieben* (ai, 爱) und *gut* (hao, 好). Zweifellos haben diese Amateurkünstler durchaus einen Ehrgeiz, ihre Sache gut zu machen, aber sie müssen dafür keine professionelle Ausbildung haben und sie sind im Rahmen dieser Tätigkeiten nicht auf Erwerb oder Verdienst aus. Amateuraktivitäten bieten einen Freiraum, einen Raum zur Verwirklichung individueller Fähigkeiten und Wünsche.

In der Geschichte des 20. Jahrhundert gehören unter den Bedingungen des Zusammenbruchs der kaiserlichen Dynastie der mandschurischen Qing 1911, der darauffolgenden Bürgerkriege, des antijapanischen Widerstandskampfes, des Bürgerkriegs zwischen der Guomindang und der KP in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre Chinas sowie der chinesisch-nationalen anti-imperialistischen Verteidigung gegen andere ausländische Mächte gerade die Volks- und Amateurkünste zur o.g. Kategorie des Widerstands der Ebene 2a. Sie wurden als ein geeignetes Mittel zur Aufklärung und Propaganda genutzt. Sowohl die *Nationalpartei* (国民党, guomindang) unter Führung von Jiang Jieshi (蒋介石, Tschiang Kai-shek) als auch die *KP Chinas* (共产党, gongchandang) unter Führung Mao Zedongs (毛泽东) machten regen Gebrauch davon. Das betrifft ihre Aktivitäten sowohl in den urbanen wie den ländlichen Gebieten. Sie konnten sich jeweils auf lange Traditionen performativ ausagierte Widerstandsstrategien in der chinesischen Kultur beziehen.

Ich werde im folgenden auf verschiedene Performancetypen eingehen und deren Wirkungsweise im politischen Amateur- und semiprofessionellen Theater, welches die Grundlage des chinesischen Staatstheaters nach 1949 wurde, kurz skizzieren. Unterscheiden kann man z.B.

1. dörfliche Pflanzgesänge (yangge, 秧歌)
2. Straßentheater in seiner spezifischen Form als antijapanisches Widerstandstheater (jietouxi, 街头戏)
3. urbanes Teehaustheater (chaguanxi, 茶馆戏)
4. die Adaption des sowjetischen Informationstheatertyps „Lebende Zeitungen“ (huobaoju, 活报剧) und des Reportagetheaterstyps (baogaoju, 报告剧)
5. das Nachspielen westlicher Sprechtheaterstücke (huaju, 话剧)
6. die Adaption der westlichen Sprechtheaterform für chinesische Sprechtheaterstücke (huaju, 话剧)

---

<sup>746</sup> Cochrane, Claire: „The Pervasiveness of the Commonplace: The Historian and the Amateur Theatre.“ in: *Theatre Research International*. Vol. 26, No. 3, October 2001. S.233 f.

Für alle diese Formen gilt, das genuine traditionelle Formen gegenwartstauglich gemacht, also modernisiert und mit neuen, auch propagandistischen Inhalten gefüllt werden sollten (jiuju xiandai hua, 旧剧现代化), populäre, volkstümliche Stile verwendet werden (minzu xingshi, 民族形式) sowie leicht verständliche Volksliteratur (pingmin wenxue, 平民文学) herangezogen wird. Auf der anderen Seite mussten die aus dem Ausland gekommenen Sprechtheaterformen in eine chinesische, volkstümliche Form überführt werden (huaju minzuhua, 话剧民族化), um sie leichter rezipierbar zu gestalten.<sup>747</sup>

Die sogenannte *Yangge*-Bewegung (yangge yundong, 秧歌运动) ist insbesondere auf dem Lande von besonderer Bedeutung gewesen. *Yangge* sind Pflanzgesänge. Sie wurden bei der Feldarbeit gesungen und entspringen dem uralten Zusammenhang von der Praxis der Arbeit und ihrer performativen Darstellungen und sind zunächst der Ebene 1 zugehörig.

### *Yangge*

„waren einfache, meist kurze und humoristische Spiele, in der Regel verbunden mit Tanz und Gesang, deren Geschichte bis zur Song-Zeit zurückgeht, und die in Nordchina auf dem Lande weit verbreitet waren. Die Pflanzgesänge wurden in der Regel nicht von professionellen Schauspielern dargeboten, sondern von kleinen bäuerlichen Amateurgruppen. Die traditionellen *yangge*-Stücke hatten selten historische Themen, wie das Musiktheater, zum Inhalt, sondern vielmehr das dörfliche und häusliche Leben. Oft basierte ihr Inhalt auf volkstümlichen Legenden und Erzählungen. Mit den Mitteln der Übertreibung und Hervorhebung wurden typische Charaktere und Konflikte des bäuerlichen Lebensbereichs dargestellt. Viele Stücke hatten nur zwei Rollen - eine männliche und eine weibliche - und stellten einfache Liebesgeschichten sowie allgemein die Beziehung zwischen Mann und Frau und Probleme der Familie und Ehe dar; dabei hatten Handlung, Sprache und Bewegung nicht selten einen deutlich erotischen Charakter. Andere Formen der Pflanzgesänge wiederum hatten eine größere Anzahl bestimmter Rollentypen, analog zum Musikschauspiel. Die Typen allerdings waren sehr verschieden von denen des Musikschauspiels. Es gab einen Fischer (*yufu*), einen Holzfäller (*qiaofu*) und andere Gestalten aus dem Volk; aber auch der Narr (*chou* oder *shazi*) tauchte sehr oft auf. Wieder andere Formen der Pflanzgesänge waren weniger dem Theater als dem Volkstanz zuzurechnen. Auch was die Musik anbelangt, gab es große Unterschiede; meist bestanden sie in Gesang und Instrumentalbegleitung (wobei Percussioninstrumente die größte Rolle spielten), es gab aber auch Formen, in denen die Instrumente ganz fortfielen.“<sup>748</sup>

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in China ist gekennzeichnet von größten gesellschaftlichen Erschütterungen. 1911 führte ein Aufstand bzw. Militärputsch, dessen Ergebnisse später als *Qin Hai*-Revolution (*qin hai geming*, 辛亥革命) bezeichnet wurden, zum Sturz der mandschurischen Dynastie. Der dreijährige Kaiser Puyi musste am 12.2.1912 abdanken, die chinesische Republik wurde ausgerufen, deren erster Präsident Sun Yat-sen (Sun Zhongshan, 1866-1925, 孙中山), der Begründer der Nationalpartei (*guomindang*) war. Er musste sein Amt aber schon bald aufgrund der Machtinteressen der lokalen, chinesischen Militärs (*warlords*) an deren Vertreter Yuan Shikai (1859-1916, 袁世凯) abgeben, der sich kurz vor seinem Tod wieder zum Kaiser krönen lassen wollte. 1919 kam es dann zu einer stark nationalistischen, antiimperialistischen Studentenbewegung, der 4.-Mai-Bewegung. Diese richtete sich gegen die im Anschluss an den 1. Weltkrieg getroffenen Beschlüsse des Versailler Vertrags, der vorsah, dass die Republik China, die zu den Siegermächten des 1. Weltkrieges gehörte, ihr von Deutschland besetztes Gebiet im Nordosten (Kiautschou) nicht zurück erhält, sondern es

---

<sup>747</sup> vgl. Tian Benxiang (1993) a.a.O. S.513 f. und S.522 f.

<sup>748</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.174

stattdessen den Japanern überlassen sollte. Die studentische Bewegung, die sich bald auf das ganze Land ausweitete, richtete sich sowohl gegen die Schwäche der eigenen Regierungsvertreter bei den Versailler Vertragsverhandlungen als auch gegen die Geheimstrategien bestimmter westlicher Staaten, die dazu führte, dass die Chinesen ihr eigenes Land nicht zurück bekamen. Unter diesen Bedingungen und unter dem Einfluß der Oktoberrevolution von 1917 in Russland gründete sich 1921 die KP Chinas. Damit war, neben den lokalen Militärs, der Nationalen Volkspartei (guomindang) und den ausländischen Mächten eine neue gesellschaftliche Kraft im Werden, die 1949 mit Gründung der VR China alle anderen ausgeschaltet hat.

Es war im Interesse sowohl der Nationalpartei als auch der KP Chinas, China wieder zu „imperial“ Größe und Glanz zu führen. Bei diesen Unternehmungen standen sich die beiden Parteien bald als unversöhnliche Feinde gegenüber. Jedoch versuchten beide – oft sogar in Kooperation - durch bestimmte Reformprojekte, den allgemeinen Bildungsstand zu erhöhen, der die Voraussetzung war für den Kampf gegen die ausländischen Mächte einerseits und die traditionellen Feudalmächte im Land selbst andererseits. Da Aufklärung, Bildung und Erziehung von so herausragender Bedeutung für die Modernisierung des Landes wurden, die größten Bevölkerungsschichten aber aus Analphabeten bestanden, kam dem Theater eine bedeutende Rolle als Aufklärungsinstrument zu. Die junge, aus dem Ausland heimkehrende chinesische Bildungselite versuchte zunächst, auch aus einer stark antikonfuzianischen Haltung heraus, Theaterpraktiken des Westens, also das Sprechtheater (huaju) für diesen Zweck zu nutzen. Doch bald stellte sich heraus, dass *sowohl Inhalte als auch Ästhetik dieses Theaters* nicht so ohne weiteres kompatibel waren in bezug auf den chinesischen Publikumsgeschmack und sozialisierte, kulturspezifische Rezeptionsgewohnheiten. Also begann man - orientiert an westlichen Vorlagen - selbst Stücke zu schreiben. Aber auch damit erreichte man nicht die avisierte Wirksamkeit und vor allem erreichte man nicht die sozialen Schichten, die die Mehrheit der Bevölkerung ausmachten. Das waren zu 90% Bauern. Denen war mit intellektuellen Spielchen oder bürgerlichen Selbstverwirklichungsversuchen einer sich etablierenden bourgeois Elite mit antikonfuzianischer Einstellung aber konfuzianisch-elitärem Sozialisations- und Bildungshintergrund nicht beizukommen.

Das wird, einer Zäsur gleich, deutlich an den Motivationen zum Theatermachen und in der Selbstkritik Tian Hans (田汉, 1898-1968) daran im Jahr 1930, die stellvertretend stehen kann für viele, um Reformen und Modernisierung des Landes bemühte Künstler.

„Mit dem Sprechtheater kam er während seiner Studienjahre 1917-1921 in Japan in Berührung. Große Bewunderung empfand er für das expressionistische Theater, noch entscheidender aber war für ihn der Einfluß Ibsens und Tschechows. Die frühen Stücke Tian Hans zeichnen sich durch ein ganz unpolitisches soziales Engagement ebenso aus wie durch eine lyrische und vielfach senti-mentale Verarbeitung des Stoffes, sowie durch einen tragischen, hoffnungslosen Ausgang. (...) *Mit derart an der Welt leidenden, melancholischen und einsamen Gestalten zeichnete Tian Han die Grundstimmung eines Großteils der städtischen Jugend sehr genau nach und hatte seinerseits einen großen Einfluß auf deren Lebensgefühl der Verzweiflung und Ziellosigkeit.* (...) Die Erfahrungen der Revolutionszeit 1926-1927 brachten zunächst keinen grundlegenden Wandel in Tian Hans Schaffen. *Im Gegenteil: in einigen nach 1927 geschriebenen Stücken spielten Wirklichkeitsflucht, Traum und Phantasie eine bedeutende Rolle* (...) Das änderte sich 1930. In diesem Jahr schrieb er in der Zeitschrift der Südchina-Gesellschaft eine umfassende Selbstkritik, in der er seine frühere Tätigkeit und *sein dramatisches Schaffen als in kleinbürgerlicher Romantik, in Ästhetizismus und Individualismus verhaftet charakterisierte.* Seit dieser Zeit war die Propagierung der gesellschaftlichen Revolution Hauptanliegen der Stücke Tian

Hans. (...) Tian Han setzte sich aktiv für die Kommunistische Partei ein, deren Mitglied er 1932 wurde (...) *Viele seiner Stücke hatten eine außerordentliche politische Wirkung*, da er es vermochte, in seinem dramatischen Schaffen auf aktuelle Ereignisse und Themen sofort und unmittelbar einzugehen.<sup>749</sup> (Hervorhebung A.B.)



**Abb. 46: Tian Han 1933**

Das Erstarken der KP Chinas in den 1930er Jahren wurde für viele, die als aufrührerisches Potenzial von Seiten der Nationalregierung verfolgt wurden, die richtungsweisende und Lösungen versprechende Kraft. Durch sie wurden Künstler wie Tian Han, bis die KP Chinas selbst an der Macht war, in ihrem sozialkritischen Engagement zumindest in bezug auf die die Parteilinie interessierenden Punkte unterstützt. Wie erwähnt, war innerparteiliche Kritik auch schon vor der Machtübernahme und der Gründung der VR China 1949 unerwünscht. So ist es kein Wunder, dass Tian Han 1968 während der Großen Proletarischen Kulturrevolution (wuchan jieji wenhua da geming), wie viele seiner Kollegen, ein gewaltsames Ende fand.

Man musste auf das Volk zugehen - was traditionell nicht die Sache des „Edlen“ war - und man musste sich auf die bäuerliche und generell populäre Kultur und deren performative Produktion selbst beziehen. Hinzu kam, dass sich die junge chinesische Elite, nachdem die Schwäche der Nationalregierung bei den Verhandlungen des Versailler Vertrages offenbar geworden war und darüber hinaus deutlich wurde, dass der Westen dem *Reformprojekt China* nur entsprechend seiner eigenen Interesse helfen oder schaden würde, wieder auf die eigene, z.T. vehement abgelehnte, weil feudalistisch-konfuzianische Theatertradition besann. Diese war im Zuge des Einflusses des westlichen Fortschrittsmodells stark entwertet worden. In der Rückbesinnung drückte sich auch ein neues nationales und patriotisches Selbstbewußtsein aus. Der erste, der sich mit einem höchst komplexen Projekt der dörflichen Performancekultur zuwandte, um der ländlichen Bevölkerung ein politisches Bewusstsein über ihre Situation zu vermitteln, war der für seine Theaterexperimente in der Amateurtheaterszene des frühen chinesischen Sprechtheaters bekannte Xiong Foxi (熊佛西, 1900-1965), der 1947 nach gemeinsamen

---

<sup>749</sup> ebd. S.121 f.

Beratungen mit Tian Han und Hong Shen (洪深, 1894-1955) die *Experimentelle Theaterhochschule der Stadt Shanghai* (上海市立实验戏剧学校, Shanghai shili xiju shiyan xuejiao) gründete und leitete. Aus ihr ging nach Gründung der VR China die staatliche Theaterhochschule Shanghai (上海戏剧学院, Shanghai xiju xueyuan) hervor, deren erster Rektor Xiong Foxi werden sollte.<sup>750</sup>

Xiong hatte 1924-1926 an der Columbia University in New York Theatergeschichte und -technik studiert. Danach war er von 1926-1932 Dozent und Leiter der *Theaterfakultät der Pekinger Kunstfachschule* (北京艺术专门学校戏剧系, Beijing yishu zhuanmen xuexiao xijuxi), die sich zur Aufgabe gemacht hatte, Theatertalente aus der Amateurtheaterbewegung zu professionellen Künstlern auf hohem künstlerischen Niveau heranzuziehen.<sup>751</sup> In den 1930er Jahren gab es ein von der Regierung unterstütztes „Theater der Massen“-Projekt (大众戏剧, dazhong xiju) im Kreis Dingxian der nordchinesischen Provinz Hebei. Dieses Projekt war eingebettet in ein staatliches Projekt zur Volkserziehung. Xiong Foxi arbeitete seit 1932 als Leiter des *Theaterforschungs-Komitees der Chinesischen Gesellschaft zur Förderung der Volkserziehung* daran mit.

„Um das Leben der Bauern kennenzulernen und auf der Bühne darstellen zu können, ließ er sich selbst für längere Zeit in Dingxian nieder. *Gemäß dem Geschmack des ländlichen Publikums schrieb er vor allem Komödien*, in denen er - oft in satirischer Form - rückständige Verhaltens- und Denkweisen schilderte. Seine Stücke, sowie die Aufführungen der von ihm in Dingxian gebildeten Theatergruppen, genossen große Beliebtheit, auch und gerade unter der bäuerlichen Bevölkerung des Kreises. (...) Die Erfolge der Aufführungen Xiong Foxis hatten zur Folge, daß er sich schon bald nach den ersten Aufführungen in verschiedenen Dörfern des Kreises, unter Mitwirkung der lokalen Organe der Volkserziehungsgesellschaft, insgesamt 13 Theatergruppen der Bauern bildeten. (...) Dem Charakter der Theaterarbeit in Dingxian als Beispiel und *ein zur Nachahmung auch in anderen Gebieten geeignetes Experiment* entsprechend, wurden von Xiong Foxi und seinen Mitarbeitern besonders zwei *‘Experimentier-Theatergruppen der Bauern’* (Shiyan nongmin jutuan) gebildet, um inhaltliche und formale Eigenarten des bäuerlichen Sprechtheaters zu studieren und um allgemein verwertbare Erfahrungen zu sammeln. (...) Nach dem Beginn des Krieges gegen Japan 1937 bildete Xiong Foxi in Changsha, später in Chengdu/Sichuan, eine *‘Widerstands-Theatergruppe der Bauern’* (Nongmin kangzhan jutuan), mit der er ebenfalls große Erfolge hatte. Diese Gruppe wurde eingegliedert in eine in Chengdu gegründete *‘Experimentierschule der Provinz Sichuan für die Theatererziehung’* (Sichuan shengli xiju jiaoyu xuexiao), deren Direktor Xiong wurde. In einer dreijährigen Ausbildung wurden die Studenten als Dramatiker, Regisseure und Schauspieler geschult. Die Ausbildung war entsprechend den Aufgaben und Verhältnissen der Zeit *stark militärisch ausgerichtet*, soldatischer Drill war integraler Bestandteil des Lehrplans. Das Motto für die Schule lautete: *‘Pflegt die Begeisterung der Künstler und die Disziplin der Soldaten. Nutzt das moderne Theater als Mittel der Erziehung für die geistige Erneuerung Chinas.’*“<sup>752</sup> (Hervorhebung A.B.)

Xiong Foxis Erfolge mit dem Sprechtheater auf dem Lande sollten eine Ausnahme bleiben und konnten auf andere Regionen nicht übertragen werden.

Aber die Nutzung bäuerlicher Darstellungsformen für den *Transport neuer Inhalte*, wie die *Pflanzgesänge*, wurden z.B. durch die kommunistischen Stützpunktgebiete um Yan'an (延安)<sup>753</sup>

---

<sup>750</sup> Vgl.: Zhongguo dabaike quan shu. Xiju. (1989) a.a.O. S.464

<sup>751</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.80

<sup>752</sup> ebd. S.155 ff.

<sup>753</sup> Yan'an liegt 200 km nördlich der Provinzhauptstadt Xi'an in der Provinz Shaanxi. Xi'an ist im Westen bekannt als Endpunkt der Seidenstraße sowie durch die gefundene Tonfiguren-Armee des ersten chinesischen Kaiser Qin Shi.



übernommen. In Yan'an war, nachdem die Achte-Marsch-Armee nach ihrem „Langen Marsch“ (Herbst 1935) dort anlangte, eine merkwürdige Situation in kulturellen Dingen zu konstatieren. Neben den Bauern und den Mitgliedern/Kadern der KP Chinas wie ihrer Armee folgten immer mehr kommunistisch sympathisierende Künstler aus den Städten dorthin, oftmals auf der Flucht vor den Massakern oder Verfolgungen der Nationalpartei an Kommunisten bzw. an für verdächtig gehaltenen Personen oder später aus Gründen des antijapanischen Widerstandskampfes. Es ergab sich in Yan'an ein paradoxes Aufeinandertreffen unterschiedlichster sozialer Schichten mit sehr unterschiedlichem Bildungsniveau, die bis dahin wenig Berührungspunkte miteinander hatten.<sup>754</sup> Zunächst versuchte die aus den Städten gekommene und oft im Ausland ausgebildete Theateravantgarde nach demselben Schema vorzugehen, wie in den Städten. Man hatte in Yan'an zunächst, ganz in der bisherigen Tradition der chinesischen Rezeption westlichen Theaters, mit dem Spielen ausländischer und daran in der Regel dicht angelehnter chinesischer Sprechtheaterstücke begonnen. Als erstes ausländisches Stück wurde 1937 unter dem Beifall Mao Zedongs (毛泽东) und Zhu Des (朱德) das Stück „Die Kohlengrubenarbeiter“ (矿工, kuanggong) von Lu Märten (米尔顿, Mi'erdun) aus Deutschland gespielt<sup>755</sup>, welches bereits von der 1929 in Shanghai gegründeten „Shanghaier Gesellschaft für künstlerisches Schaffen“ (上海艺术剧社, Shanghai yishu jushu) ins Repertoire aufgenommen und in der Regie von Xia Yan (夏衍, 1900-1995) gespielt wurde.<sup>756</sup> In dieser Gesellschaft lässt sich ein programmatischer Vorläufer zu den Entwicklungen, die in Yan'an auf den Weg gebracht werden sollten, sehen. „Als eine der ersten Theatergruppen stand sie unmittelbar der Kommunistischen Partei nahe...“<sup>757</sup> (gegr.1921) Vertreter dieser Gesellschaft veröffentlichten in entsprechenden Zeitschriften ihre Kritik an der Theaterentwicklung der 1920er Jahre und nahmen damit Tian Hans „Selbstkritik“ von 1930 bereits vorweg. Sie fassten ihre Kritik in drei Punkten zusammenfassen:

1. Das Theater ist zu weit entfernt von den Volksmassen.
2. Der Theaterentwicklung fehle eine einheitliche Organisation und Richtung.
3. Der Mangel an eigenen chinesischen Stücken wurde beklagt „da an diesen Stücken vieles gerade dem Publikum, an das man sich wenden wollte, den Arbeitern, vollkommen fremd

---

<sup>754</sup> Vgl. dazu u.a.: Průšek, Jaroslav: Die Literatur der Befreiten Gebiete und ihre Volkstraditionen. Prag 1955. S.24-28

<sup>755</sup> Vgl.: Tian, Benxiang (Hg.): *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi*, Beijing 1993. S.507; 田本相: „中国现代比较戏剧史“ (Komparatistische Theatergeschichte des modernen Theaters in China)

Lu Märten (24.9.1879-12.8.1970), eigentlich Luise Charlotte Märten, wurde als viertes Kind einer proletarisierten Beamtenfamilie in Berlin Charlottenburg geboren. Sie hat, soweit bekannt, keine weiteren Theaterstücke geschrieben. Ihr Werk umfasst hauptsächlich journalistische und essayistische Texte. Als ihr Hauptwerk gilt das 1924 erschienene Buch „Wesen und Veränderung der Formen (Künste).“ Kern ihrer Theorie bildete die Frage nach der proletarischen Kultur, ihre Folgen für die traditionellen Künste und das Entstehen einer neuen Ästhetik. Sie gilt als „zu früh gekommene Denkerin“, die z.B. wesentliche spätere Überlegungen Walter Benjamins (1892-1940), wie sie in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ dargelegt werden, vorwegnahm. (in: Benjamin, Walter: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig 1984. S.407-435) Das Stück „Bergarbeiter“ von Lu Märten wurde 1909 veröffentlicht und im Schauspiel Stuttgart aufgeführt. Rezensionen dazu erschienen z.B. von Franz Mehring, Clara Zetkin sowie Agnes Smedley. (vgl.: Märten, Lu: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*. Dresden 1982. S.5, 175, 183, 197ff.) Smedley (1892-1950) war eine amerikanische Journalistin und Feministin, die 1928 nach China reiste und dort bis 1941 blieb. Sie hielt sich lange Zeit in Yan'an auf und soll ein inniges Verhältnis zu Mao Zedong gehabt haben. (vgl.: Vittinghoff (1995) a.a.O. S.328).

<sup>756</sup> Vgl. Eberstein (1983) a.a.O. S.99

<sup>757</sup> ebd. S.98

war, so dass die Gruppe selbst in den kritisierten Fehler der Entfremdung zwischen Theater und einfacher Bevölkerung verfallen würde.<sup>758</sup>

Neben dem Stück von Lu Märten wurden im ländlichen Stützpunktgebiet Yan'an nach einer der komplizierten Kriegslage zu verdankenden Pause in den Jahren 1938/39 ab 1940 an *ausländischen* Stücken vor allem russische und sowjetische Stücke gespielt: Alexander N. Ostrowski „Das Gewitter“ (大雷雨, da leiyu) und Nikolai W. Gogols „Die Heirat“ (婚事, hunshi). Die *Experimentiertheatergruppe der Lu-Xun-Kunstakademie* (lu yi shiyan jutuan, 鲁艺实验剧团) spielte ein Programm mit Anton P. Tschechows Einaktern „Der Heiratsantrag“ (求婚, qiu hun), „Das Jubiläum“ (纪念日, ji'nianri) und „Der Idiot“ (蠢货, chunhuo). Auf dem Spielplan anderer Amateurtheatergruppen verschiedenster Ausbildungseinrichtungen standen zudem die Stücke „Zerstörung“ (破坏, pohuai) und „Der Uhrmacher und die Ärztin“ (钟表匠与女医生, zhongbiaojiang yu nüyisheng) von heute unbekannten sowjetischen Autoren.<sup>759</sup> Ausserdem wurde Friedrich Wolfs „Professor Mamlock“ (马门教授, mamen jiaoshou) aufgeführt. Im Jahr 1941 gab es in Yan'an eine regelrechte Blütezeit ausländischer Stücke. Zu ihnen gehörten u.a. Wsewolod W. Iwanows „Panzerzug 14-69“ (铁甲列车, tiejia lieche); das Stück „Hochzeitsmarsch“ (婚礼进行曲, hunli jinxingqu) wahrscheinlich basierend auf Valentin P. Katajews „Quadratur des Kreises“<sup>760</sup>; Friedrich Wolfs „Das Trojanische Pferd“ (新木马计, xin muma ji), ein historisches Drama von Victorien Sardou mit dem Titel „Vaterland“ (祖国, zuguo) sowie Molières „Der Geizige“ (吝啬鬼, linseguai).<sup>761</sup> Aus meiner Sicht handelt es sich bei dieser „Spielplanung“ um eine qualitativ relativ wahllose Sammlung von Stücken, die vom vergänglichen Zeitgeiststück über die „unterhaltende Klamotte“ bis zum Klassiker reicht. Die *Stückinhalte* beschäftigen sich in erster Linie mit den Problemen Faschismus, Patriotismus und der Ehe.

Neben den ausländischen Stücken wurden auch solche *chinesischen* Stücke gespielt, die aus der Tradition der 4.-Mai-Bewegung von 1919 stammten und ihre Vorbilder vor allem in Ibsen, Tschechow und O'Neill fanden. Dazu gehörten chinesische Sprechtheater-Klassiker wie Cao Yus (曹禺) „Das Gewitter“ (雷雨, leiyu), „Sonnenaufgang“ (日出, richu), „Pekingmensch“ (北京人, beijingren)<sup>762</sup> und „Die Metamorphose“ (蜕变, tuibian); Xia Yans „Unter den Dächern von Shanghai“ (上海屋檐下, shanghai wuyan xia) und „Innerhalb eines Jahres“ (一年间, yi nian jian); Chen Baichen's (陈白尘) „Das himmlische Reich des großen Friedens“ (太平天国, taiping tianguo) sowie Yang Hanshengs (阳翰笙) „Li Xiucheng's Tod“ (李秀成之死, Li Xiucheng zhi si). Auch hier bilden Familiendramen, in denen das Thema Ehe nicht zu kurz kommt, einen inhaltlichen Schwerpunkt, während auf der anderen Seite patriotische Themen

---

<sup>758</sup> ebd. S.99

<sup>759</sup> Die chinesischen Umschriften dieser Namen lauten in der lateinischen Pinyin-Umschrift: Luomu (罗穆) und Lafulieniyaofu (拉甫列尼约夫).

<sup>760</sup> Angegeben ist wurde durch Tian Benxiang nur der Name in der Umschrift Kadayefu (卡达耶夫), was durchaus Katajew heissen könnte. Bei Bernd Eberstein findet sich ein ähnlicher Stücktitel, der Katajew zugeordnet wird und dem o.g. Stücktitel auf Deutsch entspricht. Vgl: Eberstein (1983) a.a.O. S.373

<sup>761</sup> Die Angaben der Stücke nach: Tian, Benxiang (Hg.) (1993) a.a.O. S.507 ff.

<sup>762</sup> Diese chinesischen Sprechtheaterklassiker wurde auch ins Deutsche übersetzt. Vgl. Eberstein, Bernd: *Moderne Stücke aus China*. Frankfurt/M. 1980

stehen<sup>763</sup>. Dass die Ehe bzw. die Beziehungen der Geschlechter sowie die Emanzipation der Frau von so großem Interesse war, geht auf die antikonfuzianische und antiimperialistische Kritik der *4.-Mai-Bewegung* an der chinesischen konfuzianischen Gesellschaft zurück, die insbesondere in der Frauenemanzipation eine Metapher für Emanzipation schlechthin sah. Alle o.g. Inszenierungen wurden von einem eigens organisierten Theatergruppennetz aufgeführt. Im Oktober 1939 wurde in Yan' an der „Amateurtheaterverband“ (工余剧人协会, gongyu juren xiehui) gegründet, dem folgende Aufgaben gestellt wurden:

1. Organisation und Vereinigung der Theaterautoren, die sich in den „Befreiten Gebieten“ aufhielten.
2. gemeinsames Schaffen von Theaterstücken, die den gegenwärtigen Kampf widerspiegeln
3. Übersetzung der Werke berühmter Theaterautoren der Welt.
4. Durchführung experimenteller Theateraufführungen. (实验形的演出, shiyanxing de yanchu)
5. Heranbildung von Theaterkadern für die „Befreiten Gebiete“
6. Erhöhung des künstlerischen Niveaus in diesen Gebieten

Bereits am Neujahrstag 1940 führte man o.g. Stück von Ostrowski „Das Gewitter“ (da leiyu) auf, woraufhin auf Maos Vorschlag die Aufführung von Cao Yus „Sonnenaufgang“ (richu) folgte.<sup>764</sup> Man versprach sich davon einerseits, dass die chinesischen Theaterautoren von solchen Vorbildern lernen würden und vielseitige Anregungen für ihr eigenes Schaffen bekommen. Zum anderen erhoffte man sich, das Publikum für eine solche Art von Theater gewinnen und auf diese Weise die Theaterbewegung vitalisieren zu können. Das Konzept, chinesisch-ausländische Stücke zu spielen, verbreitete sich von den Theatertruppen in Yan'an aus in die umliegenden Gebiete. Das schloss eine Typen-Vielfalt von Theatertruppen ein: professionelle Theater (专业剧团, zhuan ye jutuan), Kompanie-Theatertruppen der Armee (连队剧团, liandui jutuan), Dorftheatergruppen (村剧团, cun jutuan) In manchen Gebieten gab es bis zu 10.000 dörfliche Theatergruppen, die in der Regel durch den Dorflehrer betreut wurden und an Festtagen oder an für die Landwirtschaft relevanten Feiertagen wie der Herbsternste oder an Markttagen auftraten.<sup>765</sup> Die Anlässe für Theateraufführungen blieben im Großen und Ganzen an die traditionelle Raum-Zeit-Praxis für solche Aktivitäten gebunden. Das Zentrum der professionellen wie dörflichen Theatergruppen bildete die 1938 in Yan'an gegründete „Lu Xun Kunstakademie“ (鲁迅艺术学院, Lu Xun yishu xueyuan), die 1940 umbenannt wurde in „Lu Xun Kunst- und Literaturakademie“ (鲁迅艺术文学院, Lu Xun yishu wenxue yuan).

„Die Akademie hatte vier Abteilungen, jeweils eine für Literatur, Theater, Kunst und Musik; außerdem ein Forschungsinstitut, in dem vor allem alte volkstümliche Theaterformen und -stücke gesammelt wurden. Außerdem stellte die Akademie eigene Theatergruppen auf, wie die 1939 gegründete 'Front-Arbeitsgruppe der Experimentiertheatertruppe der Lu Xun Kunstakademie' (Lu yi shiyan jutuan qianfang gongzuotuan), die in vielen Orten Shanxis hinter den feindlichen Linien auftrat. Die Theaterabteilung - sie unterstand dem Literaturkritiker und Dramatiker Zhang Geng (geb.1913) - gab den Studenten eine zweijährige Ausbildung. Bis 1945 waren es insgesamt 179.

---

<sup>763</sup> Aufzählung nach: Tian, Benxian (1993) a.a.O. S.508 f.

<sup>764</sup> ebd. S.508

<sup>765</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.168 f.

Außerdem bildeten sie in drei bis sechsmonatigen Kurzkursen Mitglieder der dörflichen Theatergruppen aus.“<sup>766</sup>

Theatertheoretisch beschäftigte man sich in der Theaterabteilung der Lu Xun-Akademie erstmals mit der Stanislawskischen Schauspieltheorie.

„The revolution needed modern drama that directly reflected real life. Consequently, Stanislawsky's theory was quickly introduced into the liberated areas. Between 1938 and 1941, Zhang Geng taught drama theory at Yan'an's Lu Xun Art Institute, including various Western theoreticians but especially Stanislawsky as orthodoxy, with Gordon Craig and Meyerhold as negative examples.“<sup>767</sup>

Der erste chinesische Aufsatz über Stanislawski wurde 1924 von Yu Shangguan in den USA geschrieben. In China erschien 1937 erstmals eine Teilübersetzung von Stanislawskis „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“, aus dem Amerikanische von Zheng Junli übersetzt - ein Jahr früher, als die Übersetzung ins Russische in der UdSSR. Der chinesische Regisseur Huang Zuolin (黄佐临, 1906-1994) und dessen Frau, die Schauspielerin Dan Ni (丹尼), begannen nach ihrer Rückkehr aus Großbritannien 1939 als erste mit Kursen zum Stanislawski-System in der Stadt Chongqing (重庆) - auf dem Gebiet der Guomindang (Nationale Volkspartei).<sup>768</sup> Sie waren mit Stanislawskis Theorie bei ihrem Studium in Frankreich und ihrer Bekanntschaft mit den Traditionen des Naturalismus in Berührung gekommen.<sup>769</sup> 1940 erschienen in der Zeitschrift „Theater und Literatur“ (戏剧与文学, Xiju yu wenxue) zwei Aufsätze zu Stanislawskis Theatertheorie - von Lunacharsky „Stanislawskis Theater und die Revolution“ und von Pudowkin „Naturalismus, Realismus und das Stanislawski-System“. 1942 folgte die Übersetzung von „Mein Leben in der Kunst“ durch He Mengfu und 1943 die vollständige Übersetzung seines Werks „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ in der Übersetzung von Zhang Min und Zheng Junli.<sup>770</sup> Bereits 1940 veröffentlichte Zhang Min in der von ihm seit 1937 herausgegebenen Halbmonatszeitschrift „Neues Theaterspiel“ (新演剧, xin yanju)<sup>771</sup> drei durch ihn übersetzte Texte von Stanislawski: „Die Verantwortung des Schauspielers“ (演员的责任, yanyuan de zeren), „Die Grundlagen schauspielerischen Schaffens“ (演员的创作基础, yanyuan de chuangzuo jichu) sowie „Die Zuversicht des Schauspielers und sein Wirklichkeitssinn“ (演员的新年与真实感, yanyuan de xinnian yu zhenshigan).<sup>772</sup> Obwohl die meisten Veröffentlichungen und Übersetzungen aus dem von der Guomindang regierten Gebiet - also einem urbanen Umfeld im Gegensatz zu den Gebieten der KP Chinas, die vorwiegend rural geprägt waren - zu kommen scheinen, ging auch an Yan'an die Stanislawski-Rezeption nicht vorbei. Vor allem aber wurde in Yan'an der quasi

---

<sup>766</sup> ebd. S.171 f.

<sup>767</sup> Sun, William Huizhu: „Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht on China's Stage and Their Aesthetic Significance“ in: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin Drama in the People's Republik of China, New York 1987. S.141

<sup>768</sup> ebd. S.139 ff.

<sup>769</sup> Vgl.: Zhongguo dabaike quanshu - xiju, (1989) a.a.O.S.176

<sup>770</sup> Vgl. Eberstein (1983) S.243

<sup>771</sup> Vgl. Zhongguo dabaike quanshu - xiju (1989) a.a.O. S.460

<sup>772</sup> Ich habe die Titel der Texte aus dem Chinesischen übersetzt. Die gültige deutsche Übersetzung, falls es die gibt, ist mir nicht bekannt. Vgl.: Zhang, Min: *Zhang Min xiju xuan*. Beijing 1987. S.626 章民: „章民戏剧选“ (Zhang Min - Ausgewählte Schriften zum Theater)

parteidogmatische Grundstein für die Stanislawski-Rezeption in den nach Gründung der VR China gegründeten Staatstheatern gelegt.

Am Neujahrsfest 1942 - einem traditionellen Anlass - führte die „Experimentelle Theatertruppe der Lu Xun Kunstakademie“ (鲁艺实验剧团, Lu yi shiyan jutuan) das Stück „Der Mann mit dem Gewehr“<sup>773</sup> (带枪的人, dai qiang de ren) des sowjetischen Autors Nikolai F. Pogodin<sup>774</sup> (波戈廷, bogeting) auf. Darin ging es nach Tian Benxiang um „den Sieg der sozialistischen Oktoberrevolution unter Führung Lenins und Stalins, nach dem Erwachen der zaristischen Truppen unter Führung der Bolschewiki (...)“<sup>775</sup> Es war das erste Mal, dass die Führungssikonen Lenin und Stalin auf einer chinesischen Bühne erschienen. Die Rolle des Stalin kommt in Pogodins ursprünglichem Stück gar nicht vor. Ob diese Rolle in der Aufführung in Yan'an tatsächlich existierte oder ob es sich nur um eine nachlässige Recherche der chinesischen Theaterhistoriker handelt, kann ich nicht einschätzen. Die Aufführung kam einerseits beim Publikum gut an. Andererseits aber löste sie eine Grundsatzdiskussion zur Modernisierung des traditionellen und der Sinisierung bzw. „Nationalisierung“ und somit Popularisierung des chinesischen Sprechtheaters unter den Bedingungen des politischen und militärischen Widerstandskampfes aus.<sup>776</sup> Der ANLASS der beginnenden Kritik ist insofern interessant, weil Mao Zedong und seine Mitstreiter zur Einleitung der vielen internen Säuberungs- und Ausrichtungskampagnen seit 1949 auch gern Theaterstücke bzw. Theaterinszenierungen als Aufhänger benutzten - gewissermaßen als Theater-Prolog für eine neue Marschrichtung.<sup>777</sup> Der Grundstein dieser späteren maoistischen Tradition ist möglicherweise in Yan'an gelegt worden. Von dieser Formalie der Konflikteinleitung abgesehen, hatte diese Kritik, die Bestandteil der o.g. Ausrichtungskampagne (延安整风运动, yan'an zhengfeng yundong) war, einerseits einen akuten aktuellen Grund und war andererseits eine brennpunktartige Zusammenfassung der Diskussionen um Modernisierung und Fortschritt mit Hilfe von Kunst, Literatur und Theater seit der 4.-Mai-Bewegung 1919, nun allerdings unter maoistischer Interpretationsgewalt im dörflichen Umfeld. Teil der Ausrichtungs- bzw. Korrekturbewegung in den Befreiten Gebieten war die bis lange Jahrzehnte nachwirkende Konferenz über die Aufgaben der Literatur und Kunst, die im Mai 1942 an der „Lu Xun Kunstakademie“ in Yan'an abgehalten wurde und auf welcher Mao Zedong seine kulturpolitischen und künstlerisch-ästhetischen Leitlinien bekanntgab. Mao macht in seiner Yan'aner Rede, ausgehend von der sozialen Zusammensetzung des Publikums deutlich, was er von den aus den Städten kommenden Künstlern und Intellektuellen erwartet. Er führt aus, dass das Publikum im Gegensatz zum

---

<sup>773</sup> „In seinem erfolgreichsten Stück, Tschelowe s rushjom (1937, Der Mann mit dem Gewehr', U: 1937), das er auf Anregung des Moskauer Wachtangow-Theaters geschrieben hatte, erlebte das Publikum den siegreichen Aufstand der russischen Arbeiter und Bauern von 1917. Der Bauer und Soldat Iwan Schadrin, ein treuer Verbündeter der Petersburger Proletarier und Teilnehmer am großen Kampf, ist ein Mensch, der von den machtvollen Ideen der sozialistischen Revolution und von einer Begegnung mit Lenin umgewandelt wurde.“ Vgl.: *Schauspielführer A-Z*. Bd.2. Berlin 1986, S.938

<sup>774</sup> Nikolai Fjodorowitsch Pogodin (1900-1962) erhielt 1941 für „Der Mann mit dem Gewehr“ den Sowjetischen Staatspreis. vgl.: Hu, Jingshu/ Chen, Youjin (Hg.) (1991) a.a.O. S.648

<sup>775</sup> Vgl. Tian, Benxiang (Hg.) (1993) a.a.O. S.510

<sup>776</sup> ebd.

<sup>777</sup> Vgl. für die 1950er und 1960er Jahre und den Beginn der Kulturrevolution z.B.: Chen, Lin: „Hai Rui dismissed from Office' and China's Oppositions Movement, 1958-1959“ in: Tung, Constantin/ MacKerras, Colin (Hg.) (1987) a.a.O. S.30-53.

städtischen Publikum zu 90% aus Arbeitern, Bauern, Soldaten und Parteifunktionären (die sich größtenteils aus eben diesen Schichten rekrutieren) besteht. Diese Bevölkerungsgruppen sind zu einem beachtlichen Prozentsatz noch Analphabeten. Deren Bedürfnisse seien den aus den Städten oder aus dem Ausland zurückgekehrten Künstlern völlig fremd, weshalb es ihnen nicht gelänge, mit den Massen zu *verschmelzen* und diese zu erziehen.

„Das eben bedeutet eine Wandlung der Gefühle, die Wandlung von einer Klasse zu einer anderen hin. Unsere aus der Intelligenz stammenden Literatur- und Kunschtschaffenden müssen sich in ihrem Denken und Fühlen wandeln, müssen sich umodeln, wenn sie wollen, dass ihre Werke die Anerkennung der Massen finden. Ohne eine solche Wandlung und Ummodellung werden sie nichts Rechtes zustande bringen und sich an nichts anpassen.“<sup>778</sup>

Doch anstatt Volksnähe und den Marxismus-Leninismus zur Grundlage ihres Schaffens zu machen, würden diese Künstler immer nur von der Liebe reden, von der sie nicht begreifen könnten, dass sie Klassencharakter hat und nicht abstrakt ist, ebenso wenig wie Themen der Freiheit, Wahrheit oder der Natur des Menschen. Mao sieht die Lösung des Problems in der Popularisierung der Künste, die seiner Meinung nach gleichzeitig eine Niveauerhöhung bedeutet. Dass populäre Kultur zur Erhöhung des künstlerischen Niveaus beitragen könnte, wurde von den Intellektuellen offenbar kritisch gesehen.

„In der Vergangenheit haben einige Genossen in gewissem, zuweilen beträchtlichem Maße die Popularisierung mißachtet oder übersehen und in unangebrachter Weise die Hebung des Niveaus übermäßig betont. Auf die Niveauehebung soll man Nachdruck legen, aber es ist ein Fehler, das einseitig, isoliert und übermäßig zu tun. Die Tatsache, dass die Frage, wem Literatur und Kunst dienen sollen, nicht eindeutig gelöst wurde (...) kommt auch hier zum Ausdruck. Da diese Frage ungeklärt blieb, hatten die Genossen für das, was sie unter ‘Popularisierung’ und ‘Hebung des Niveaus’ verstehen, kein richtiges Kriterium und waren natürlich noch weniger imstande, die richtige Beziehung zwischen beiden zu finden. Da unsere Literatur und Kunst grundsätzlich den Arbeitern, Bauern und Soldaten dienen sollen, bedeutet Popularisierung, sie unter diesen Menschen zu verbreiten, während Hebung des Niveaus bedeutet, von deren Niveau emporzusteigen. (...) Wir dürfen nur das popularisieren, was die Arbeiter, Bauern und Soldaten selbst brauchen und was von ihnen bereitwillig aufgenommen wird. Deshalb kommt vor der Aufgabe, die Arbeiter, Bauern und Soldaten zu erziehen, die Aufgabe, von ihnen zu lernen. (...) Die Werke der Literatur und Kunst als ideologische Form sind das Produkt der Widerspiegelung des Lebens einer gegebenen Gesellschaft im menschlichen Gehirn. Die revolutionäre Literatur und Kunst sind das Produkt der Widerspiegelung des Lebens des Volkes im Gehirn der revolutionären Schriftsteller und Künstler. Das Leben des Volkes ist die eigentliche Fundgrube, aus welcher der Stoff für das literarische und künstlerische Schaffen geschürft wird, ein Stoff im Naturzustand, ein Rohstoff, aber zugleich der lebendigste, reichhaltigste, allen zugrundeliegende Stoff (...) Die kritiklose Übernahme oder blinde Nachahmung von Werken alter oder ausländischer Autoren ist unfruchtbarster, schädlichster Dogmatismus in Literatur und Kunst. (...) Im internationalen Maßstab können uns auch die guten Erfahrungen des Auslands und besonders die Erfahrungen der UdSSR als Richtschnur dienen. (...) Neben der von den Volksmassen unmittelbar benötigten Hebung des Niveaus gibt es noch eine Niveauehebung, deren sie unmittelbar bedürfen, nämlich die von den Kadern geforderte Niveauehebung. Die Kader - das sind die fortgeschrittenen Elemente der Massen (...) Was für die Kader getan wird, dient in vollem Umfang auch den Massen, denn nur mit Hilfe der Kader kann man die Massen erziehen und lenken. (...) Um zusammenzufassen: das aus dem Leben des Volkes geholt literarische und künstlerische Rohmaterial wird von den revolutionären Schriftstellern und Künstlern schöpferisch verarbeitet und zu einer ideologisch den Volksmassen dienenden Literatur und Kunst gestaltet. (...) Unsere Fachleute auf dem Gebiet der Bühnenkunst müssen ihr Augenmerk den kleinen Spieltruppen in der Armee und in den Dörfern zuwenden. Unsere Fachleute auf dem Gebiet der Musik müssen dem Massensingen Aufmerksamkeit schenken. (...) Ist diese Haltung nicht utilitaristisch? Die Materialisten sind nicht gegen den Utilitarismus schlechthin, sondern nur gegen den Utilitarismus der feudalen, der

---

<sup>778</sup> Mao, Tse-Tung (1967) a.a.O. S.5

bürgerlichen und kleinbürgerlichen Klassen (...) Wir sind revolutionäre proletarische Utularisten (...) Eine Sache ist nur dann gut, wenn sie den Volksmassen tatsächlich Nutzen bringt. (...) alles, was mit diesem Kurs nicht übereinstimmt, muss entsprechend korrigiert werden.“<sup>779</sup>

Auf die geniale dogmatische Demagogie von Mao brauche ich nicht weiter einzugehen. Auf jeden Fall war er der erste Herrscher, der mit aller Konsequenz versuchte, die volkstümliche Kunst in der künstlerischen Laienpraxis innerhalb des Volkes selbst umzudefinieren, zu reinigen. Das war kein Diskussionsvorschlag, wie Mao es darstellte, sondern ein Machtwort, welches bis heute gilt, auch wenn es seit den Kommerzialisierungsprozessen seit Ende der Kulturrevolution 1976 und ganz besonders seit der Niederschlagung der Studentenproteste 1989 zunehmend unterlaufen, wenn nicht unterwandert wird. Allerdings, unter den Bedingungen des Krieges gegen Japan, der unerhörte und brutale Opfer unter der ländlichen Bevölkerung verursachte und eine riesige Fluchtbewegung zur Folge hatte und wegen der Bemühungen um eine Bodenreform, trafen sich die Interessen der Bauern mit denen Maos und seiner Kader. Deshalb versuchte man die für sozialen Protest durchaus empfänglichen bäuerlichen Laienkünste als Kampfmittel einzubinden. Dazu gehörten die *Pflanzgesänge*. Praktisch alle gesellschaftlichen Widerstandsgruppen (Armee, Partisanen, Bauern, Proletarier, Intellektuelle) verfügten über eigene Theatergruppen aller Art, denen es nicht in erster Linie um Ästhetik, sondern um Information und die Botschaft des Widerstands ging. Manchmal spielten mehrere Bauerntruppen an den Markttagen gemeinsam. Sie stellten Geschichten dar, die direkten Bezug zu ihrem Leben hatten. Sie sammelten Materialien in der Dorfbevölkerung, stellten deren Geschichten dar oder ließen sogar reale Opfer bestimmter realer sozialer Ungerechtigkeiten auftreten, die dann in autobiographischer Weise ihre eigene Geschichte, ihr eigenes Schicksal darstellten.<sup>780</sup> Die Pflanzgesänge ließen sich besonders erfolgreich „ummodellieren“. Man kämpfte mit ihnen gegen das Analphabetentum und den verbreiteten Aberglauben an Geister, Dämonen, Zauberei, man kämpfte für die Bodenreform und für die Senkung von Pacht und Zinsen. Diese Pflanzgesänge, die mit neuen Inhalten aufgefüllt wurden, hießen auch *Kampf-Yangge* (斗争秧歌, douzheng yangge). Es entstanden ausserdem neue, vom *Sprechtheater* beeinflusste Formen, da sich viele Sprechtheaterschauspieler den *Pflanzgesängen* zuwandten, ohne etwas über deren inhaltlich-ästhetische Spezifik zu wissen.

„Aus der Verschmelzung von Elementen der Pflanzgesänge, der lokalen Formen des Musiktheaters und des Sprechtheaters entstand eine weitere neue Theaterform, das sogenannte ‘Große yangge-Theater’ (大兴秧歌剧, daxing yange ju), auch ‘neue Oper’ (新歌剧, xin geju) genannt. Eine Besonderheit dieser neuen Opern war, dass sie ausschließlich Gegenwartsthemen auf die Bühne brachten.“<sup>781</sup>

Seit 1942 wurde das Spielen von Pflanzgesängen zu einer Massenbewegung, der Amateur- und professionelle Theatergruppen gleichermaßen angehörten.

„Die Pflanzgesänge fanden im Lauf des Krieges eine derartige Verbreitung, dass sie zu einem Synonym für die Politik der Kommunistischen Partei wurden. Die Kommunistische Regierung nach 1949 sah sich zuweilen als ‘Yangge-Dynastie’ (*yangge wangchao*) glossiert.“<sup>782</sup>

---

<sup>779</sup> ebd. S.11 ff.

<sup>780</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.169

<sup>781</sup> ebd. S.178

<sup>782</sup> ebd.

Eberstein vergleicht die Pflanzgesänge jener Periode mit den *fêtes révolutionnaires* Louis Davids während der Französischen Revolution, bei denen es sich um groß angelegte Propaganda-Veranstaltungen gehandelt hat, bei denen Musiker, Tänzer, Sänger, Schauspieler unter Einbeziehung des Publikums mitwirkten. Ihr Ziel sei die Stimulierung revolutionärer Entschlossenheit und des Patriotismus im Volk gewesen.<sup>783</sup>

Eine solche Qualität haben die seit den 1990er Jahren auch in den Städten wieder boomenden *Pflanzgesänge* mittlerweile verloren. Sie kommen nur noch als Teil der Freizeitkultur vor und dienen als eine Art Aerobic-Training auf Chinesisch. Es wird auch kein Kreis mehr gebildet, um bestimmte Geschichten zu erzählen und Handlungen darzustellen. Auf dieser Freizeitebene sind sie tendenziell der Ebene 1 der Amateuraktivitäten zuzuordnen ebenso wie die morgendlichen Versammlungen von Menschen, die vor der Arbeit in Parks oder auf der Straße zur Musik eines plärrenden Kassettenrekorders westliche Standardtänze üben. Allerdings werden sie in ihrer *ornamentalen Funktion* (viele Menschen, Männer wie Frauen bewegen sich, bunte Tücher schwingend, entsprechend der Schrittfolgen der Pflanzgesänge) als Ausdruck des Lebensglücks des Volkes unter der gegenwärtigen Regierung gern in die sich inflationär ausweitenden Unterhaltungsshow des staatlichen Fernsehens aufgenommen. Darüberhinaus ist ihr ornamentaler Wert von Bedeutung für die Inszenierung von Staatsfeiertagen, wie z.B. den Republikgeburtsfesten, zu dessen Gestaltung solche Pflanzgesänge-Gruppen auch in jüngster Vergangenheit massenhaft herangezogen wurden. In dieser ornamentalen Funktion zur Ausschmückung der Selbstinszenierungen der politisch Herrschenden sind sie natürlich weder auf der Ebene 1 noch auf der Ebene 2a anzusiedeln, denn statt ihres Widerstandspotentials sollen sie nun Einverständnis mit den gegebenen Herrschaftsstrukturen signalisieren und sind demzufolge ein typisches Beispiel für die Amateurkunst auf der Ebene 2b, die zur Herrschaftskunst gehört. Dazu zählt auch die später staatlich organisierte Studenten-, Kinder-, Arbeiter- und Bauern- Amateurtheaterbewegung in der VR China, seit 1949.

Neben den *Pflanzgesängen* wurden auch andere volksnahe Darstellungsformen genutzt, um in den 1930er und 1940er Jahren einen antijapanischen Widerstandsgeist zu entfachen. Aufgrund der geringen Verbreitung von Zeitungen und Radiostationen wurden auch Genre wie die sogenannten *Lebenden Zeitungen* (活报剧, huobao ju) eingesetzt. Diese Form wurde aus der Sowjetunion übernommen. Sie diente u.a. der schnellen Informationsverbreitung. Die Idee dazu geht auf Journalisten am Staatlichen Institut für Journalistik in Moskau zurück und war vor allem in der in den 1920er und 1930er Jahren verbreiteten Laientheaterbewegung der „Blauen Blusen“ in den sowjetischen Arbeiter-, Bauern- und Soldatenclubs verbreitet. Der Name leitete sich von den blauen Arbeitsblusen der Arbeiter her. Dieses Genre war 1922/23 aus der Theatralisierung mündlicher Lesungen hervorgegangen.

„Die Aufführungspraxis gründete auf dem Prinzip der Illustration eines Themas, die einzelnen Teile korrespondierten mit den Rubriken einer gedruckten Zeitung. ...Die Deutschlandtournee einer der professionellen Gruppen der B.B. 1927 hatte Vorbildcharakter für das dt. Arbeiter-theater.“<sup>784</sup>

---

<sup>783</sup> ebd. S.175

<sup>784</sup> Brauneck/ Schneilin (1986) a.a.O. S.137



In den USA wurde diese Form in den 1930ern unter dem Begriff „Living Newspaper“ praktiziert.<sup>785</sup> In China fanden sowohl die „Lebenden Zeitungen“ (huobaoju) als auch das ähnlich gelagerte *Reportagetheater* (报告剧, baogao ju) zuerst ebenfalls während der 1930er Jahre während der Zeit der Räte- bzw. Sowjetrepublik (1927-1937) in der Provinz Jiangxi Verbreitung. Bevor man selbst Programme der „Lebenden Zeitung“ verfasste, wurde die sowjetische Vorlage „Spanien lebe hoch!“ (西班牙万岁, xibanya wan sui) des Autors Jafenoganow (亚非诺干诺夫, Yafeinuoganuofu) ins Chinesische übersetzt. Dann folgten eigene Inszenierungen, die auch eine eigene ästhetische Form entwickelten. Ihre Spezifik lag darin, dass sie nicht dominierend Sprechtheater waren, sondern sich aus der Formenvielfalt des populären traditionellen Theaters bedienten. Zum Einsatz kamen modernisierte traditionelle Elemente wie Gesang, Tanz und lyrische Formen.<sup>786</sup> Auch in Yan'an fanden diese performativen Informations- und Propagandastrategien rege Anwendung. Bernd Eberstein nimmt an, das Qu Qiubai und Li Bozhao diejenigen waren, die die darstellerische Praxis der „Lebenden Zeitungen“ aus der Sowjetunion nach China mitbrachten. Er beschreibt nach H. Forman, wie sich z.B. die Aufführung des Stücks „Die zweite Front“ gestaltete, welches kurz nach der Landung der Alliierten in Frankreich gespielt wurde. Unter Einsatz von Pantomime, Akrobatik und Percussionsinstrumenten, wurden Hitler und Goebbels in die Flucht geschlagen.<sup>787</sup>

Es wurden zunehmend Darstellungsformen favorisiert, die höchst flexibel, aktuell, schnell eingesetzt und modifiziert werden konnten. Dazu gehörten Orte des Arbeits- und Alltagslebens wie Fabriken, Straßen und Plätze. Darüberhinaus wurden Formen ausprobiert, die vom Konzept her an Augusto Boals später entwickeltes „unsichtbares Theater“ im „Theater der Unterdrückten“ erinnern.

Dazu zählte das subversiv agierende *Teehaus-Theater* (茶馆剧, chaguan ju), welches eine höchst traditionelle Einrichtung nutzte, um neue, innovative Konzepte von Theater auszuprobieren:

„die Schauspieler gingen einfach als Gäste in ein Restaurant; dort begannen sie, eine Geschichte zu erzählen oder die anderen Gäste in ein Gespräch zu verwickeln; aus dieser Unterhaltung ergab sich allmählich die Aufführung eines kleinen Theaterstücks.“<sup>788</sup>

Die Teehäuser gehörten zu den lebendigsten Knotenpunkten gesellschaftlicher Öffentlichkeiten, in denen auch oft, als Teil städtischer Vergnügungskultur, Theateraufführungen auf eigens eingerichteten Bühnen stattfanden. Die Teehäuser als Hort des potenziellen Aufruhrs hörten nach Machtergreifung der KP Chinas - wohl aus gutem Grund - auf zu existieren. Lao She (老舍, 1899-1966) gibt in seinem zu den Klassikern des chinesischen Sprechtheaters zählenden Stück „Das Teehaus“ (茶馆, chaguan) die Genese zunehmend eingeschränkter und zensierter Öffentlichkeit seit Ende des 19. Jahrhundert genau wieder. Im 1. Akt, der 1898 spielt, heisst es in der Regieanweisung:

---

<sup>785</sup> ebd. S.537

<sup>786</sup> Tian, Benxiang (Hg.) (1993) a.a.O. S. 498 ff.

<sup>787</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.179

<sup>788</sup> ebd. S.180

„Solch ein Teehaus wie auf der Bühne gibt es heute nicht mehr. Vor Jahrzehnten fand man in jeder Stadt wenigstens eines, wo nicht nur Tee ausgeschenkt, sondern auch billige Kuchen und einfaches Essen verkauft wurden. Singvogel-Liebhaber kehrten täglich nach ihrem Spaziergang mit ihren Drossel- und Pirolkäfigen ein (...) Auch Leute, die etwas zu besprechen hatten, sowie Heiratsvermittler und Mädchenhändler erschienen häufig im Teehaus. (...) In jener Zeit kam es nicht selten zu Raufereien (...) das Teehaus war eine wichtige Stätte, in der man sich zu geschäftlichen Zwecken oder zum Nichtstun niederließ. Hier verbreiteten sich die verrücktesten Nachrichten, beispielsweise wie sich eine Riesenspinne in einen Dämon verwandelte und schließlich vom Blitz erschlagen wurde. Sonderbarste Auffassungen wurden im Teehaus geäußert, etwa, dass man an der Küste eine große Mauer hätte bauen sollen, damit die ausländischen Soldaten nicht an Land gelangen konnten. Hier hörte man, welche neue Arie irgendein Peking-Opern-Sänger jüngst dargeboten hat, oder man lernte die beste Art der Opium-Aufbereitung. (...) An den Wänden sind Plakate angeklebt mit der Aufforderung: ‘SPRECHEN SIE NICHT ÜBER POLITISCHE ANGELEGENHEITEN!’“<sup>789</sup>

Der Zweite Akt spielt 1916. Dort heisst es einleitend:

„Die großen Teehäuser in Peking waren eines nach dem anderen bankrott gegangen. Das Yutai ist das einzige, das noch erfolgreich besteht. Verschiedene äußerliche und betriebliche Änderungen aber hatten vorgenommen werden müssen. Der vordere Teil ist immer noch die Teestube, aber die rückwärtigen Teile mit dem Hinterhof wurden in eine Pension umgebaut. (...) Wo früher an der Wand auf einer Bildrolle die Acht Unsterblichen des Weinbechers tafelten, hängt nun ein Plakat, auf dem eine modisch gekleidete Schönheit für ausländische Zigaretten wirbt. Selbst der Schrein des Gottes des Geldes ist verschwunden. Nach wie vor existieren die Anschläge mit der Aufforderung ‘SPRECHEN SIE NICHT ÜBER POLITISCHE ANGELEGENHEITEN!’, nur sind die Schriftzeichen noch auffälliger und größer.“<sup>790</sup>

Im dritten und letzten Akt im Jahre 1945 erfährt man schließlich:

„Das Yutai sieht nun recht traurig aus; lange nicht so prächtig wie im zweiten Akt. (...) Wenn etwas auffällt, dann die noch zahlreicheren und größeren Anschläge ‘SPRECHT NICHT ÜBER POLITISCHE ANGELEGENHEITEN!’ Außerdem kann man lesen: ‘BITTE DEN TEE GLEICH BEI DER BESTELLUNG BEZAHLEN!’“<sup>791</sup>

Einen vierten Akt unterließ Lao She, denn nach 1949 waren nur noch die Anschläge übrig geblieben, doch die Teehäuser waren - fast schien es für immer - verschwunden.

Seit den 1990er Jahren gibt es wieder ein sowohl kommerzielles als auch traditionalistisch-nationalistisches Interesse an der alten Teehaus-Kultur, was sich am Schicksal des größten und berühmtesten Teehauses in Peking, dem *Zheng Yi Ci Guan*-Teehaus 正乙祠官 (*zheng*: zentral *yi*: zweiter *ci*: Ahnentempel, -saal; *guan*: Beamter), nachweisen lässt. Das völlig zerfallene, aus dem Jahre 1710 stammende Teehaustheater wurde 1994 von dem 34jährigen chinesischen Geschäftsmann Wang Yuming wiederentdeckt. In Zusammenarbeit mit dem städtischen Amt für Erziehung sowie dem Pekinger Amt für Denkmalschutz wurde es wieder aufgebaut und am 9. Oktober 1995 nach sechzigjähriger Pause wieder eröffnet. Das Haus war 1937 von den Japanern zerstört worden und die Reste wurden vom Amt für Erziehung seit 1954 als Betriebskantine genutzt. Heutzutage gehört das Haus zu den touristischen Prestigeobjekten, das vor allem den finanzkräftigen ausländischen Touristen zur Verfügung steht und sich darüber

---

<sup>789</sup> Lao, She: „Das Teehaus“ in: Eberstein (1980) a.a.O. S.364 f.

<sup>790</sup> ebd. S.378 f.

<sup>791</sup> ebd. S.397 f.

kommerziell sogar mit Gewinn trägt.<sup>792</sup> Eine Eintrittskarte kostet zwischen 30-60 DM und dafür bekommt man einen Imbiss mit Tee serviert sowie einen aufs Artistische reduzierten Abklatsch eines Peking-Opern-Kurzprogramms. Hier wird das Bild, das der westliche Besucher sich von der Exotik des chinesischen Theaters macht, als folkloristische Verführung diesem Bild entsprechend inszeniert. Man führt dem westlichen Publikum seine eigenen Illusionen vor. Dieses Teehaus hat seine gesellschaftliche Funktion zu früheren Zeiten signifikant verändert. In Shanghai scheint es noch einige funktionierende Teehäuser zu geben, die vorwiegend von der einheimischen Bevölkerung genutzt und nur sporadisch von Ausländern besucht werden, die, wie stolz berichtet wird, dort Video- und Tonaufnahmen machen. 1986 weilte gar die englische Königin kurz als Gast in einem solchen Haus. Das gemeinsame Teetrinken aber hat - auch jenseits der Teehauskultur - seinen kommunikativen Wert behalten und so wird es für Shanghai auch dargestellt.<sup>793</sup> Die ursprüngliche Funktion der Teehäuser, Treffpunkt verschiedenster sozialer Schichten zu sein und ein Ort sowohl der Geschäfte als auch der Vergnügungskultur, ist von den wie Pilze aus dem Boden schießenden Restaurants mit Karaoke-Service in Preisklassen von normalen bis hin zu superluxuriösen Preisen tendenziell abgelöst worden. Und dort spielt sich nun wieder alles ab, was vor 1949 auch gang und gäbe war, bis hin zur Prostitution und zum Mädchenhandel. Von politischer Konterbande allerdings hört man wenig.

Straßen und öffentliche Plätze wurden als Aufführungsort genutzt wie die Praxis des eigens erfundenen *Straßentheaters* (街头戏, jietou xi), welches als Theaterform untrennbar mit dem antijapanischen Widerstandskampf verbunden ist, zeigt. Dieser Theaterterminus ist *kein* Oberbegriff für alle möglichen, auf Straßen, Plätzen oder unter freiem Himmel aufgeführten Darstellungsformen, wie man im deutschen Kontext annehmen könnte. Dieser Begriff ist ausschließlich an die o.g. historische Periode gebunden. Das bekannteste Stück dieses Kampfgenres ist das Stück „Leg deine Peitsche nieder“ (Fang xia ni de bianzi), zu welchem ich 1995 für die gemeinsame Inszenierung mit Meng Jinghui am Zentralen Experimentiertheater in Peking einen neuen, interkulturellen und zeitgemässen Zugang suchte. Die Geschichte der Stück- bzw. Inszenierungsgenese ist sehr umstritten, denn dieses Stück ist zum „Kult“-stück des maoistisch geprägten, antifaschistischen Widerstandskampfes geworden. Wer an dessen Zustandekommen einst beteiligt war, geht quasi a priori in den Olymp der chinesischen Theatergeschichte ein. Darüberhinaus ist es zu einem wesentlichen und symbolisch sehr hoch bewerteten Kulturgegenstand kommunistischer Selbstinszenierung und Selbstverständnisses sowohl für die Zeit des antijapanischen und antifaschistischen Widerstands als auch für die Anfangszeit der neu gegründeten VR China geworden. Auf die Geschichte dieses Stückes und seiner Inszenierung soll im folgenden exemplarisch eingegangen werden. In ihr sind brennpunktartig alle Ingredienzien des modernen experimentellen chinesischen Theaters

- a) intellektuelle Kritik an konfuzianischen Moralnormen,
- b) Offenheit gegenüber und Rezeption westlicher Literatur und Theaters,

---

<sup>792</sup> Vgl.: Hui, Chun: *Beijing gu xilou. Zheng Yi Ci Guan si fa ren shensi*. In: *Zhongguo Xiju*. Heft 5/ 1998. S.44 ff. 慧春: „北京古戏楼. 正乙祠官司发人深思“ in: „中国戏剧“1998年5月 (Ein klassisches Peking Theaterhaus. Die Firma des Teehauses Zheng Yi Ci Guan regt tiefes Nachdenken der Menschen an. In: *Theater Chinas*.)

<sup>793</sup> Vgl.: Shen, Jialu: *Lao chaguan*. In: *Shanghai Xiju*. (Zusatzheftchen) Heft 5/ 1998. S.1-14. 沈嘉祿:“老茶馆“, in: „上海戏剧“ (Alte Teehäuser. In: *Theater in Shanghai*.)

- c) Verbindung ausländischer Theaterformen mit genuin chinesischen Formen im Namen des gesellschaftlichen Fortschritts, der Landesverteidigung, des Antiimperialismus und der Volksbildung;
- d) Verbindung von Hochkultur und Populärkultur;

im Wandel seiner gesellschaftlichen Funktionen

- a) vom oppositionellen, antikonfuzianisch-intellektuellen zum
  - b) volkstümlich-propagandistischen Contra-Theater zum
  - c) nationalen chinesischen Selbstdarstellungstheater im Westen zum
  - d) maoistischen, staatlichen Pro-Theater bis zur
  - e) unfreiwillig-historischen Glosse in einem interkulturellen Theaterexperiment von 1995
- zusammengefasst.

## 4 Innovationsmuster. Fallbeispiel Straßentheater (jietouxi 街头戏)

### 4.1 “放下你的鞭子 - Leg deine Peitsche nieder“

Die Entstehungsgeschichte von „Leg deine Peitsche nieder“ ist insofern interessant, als sie beispielhaft für die chinesische Methode der *Innovation* im Theater ist. Das ist für den Terminus *experimentell* im chinesischen Kontext nicht unwichtig. Damit meine ich ein historisch durchgehaltenes Prinzip der Adaption und Transformation, dem verschiedene Neuentwicklungen im chinesischen Theater zu verdanken sind. Dabei ist es mehr oder weniger unerheblich, ob die als Anregung dienenden Vorlagen bereits zum Inventar der chinesischen Theaterkünste gehören oder aber aus nicht-chinesischen (z.B. westlichen) Kontexten stammen. Festzuhalten ist, dass es in der chinesischen Theatergeschichte kaum regelrechte Neu-Erfindungen gegeben hat, sondern dass immer wieder nach einer Art *patchwork*-Muster vorgegangen wird, wobei alle neu hinzugewonnenen Elemente wie in einem Setzkasten so zusammengebaut werden, dass sie der jeweiligen, historisch konkreten Funktionalisierung durch konkrete soziale Schichten im chinesischen Kontext entsprechen. Durch einen spezifischen Mittel-zum-Zweck-Utilitarismus bleiben die den chinesischen Adapteuren zugänglichen Grundmuster erhalten und werden dann variiert. Variation und Innovation werden so in der chinesischen Theatergeschichte zu einem unauflöslichem Konglomerat, welches dazu führt, dass man sich immer an den Maßgaben des Vertrauten entlang bewegt. Deshalb auch ist die moderne chinesische Theatergeschichte, die im 20. Jahrhundert eine spezifisch chinesische Sprechtheaterentwicklung hervorbrachte, eher als *Fortsetzung einer historischen Kontinuität* zu bewerten und stellt eben keinen radikalen Bruch mit der Tradition dar. Diese kontinuierlichen Muster wiederum führen zur eigentümlichen chinesischen Spezifik die Genres *huaju* (Sprechtheater), welches dadurch schwer anhand der westlichen Vorgaben verstanden werden kann, denn sie folgt einer absolut eigenen Logik. Aus der chinesischen Theatergeschichte seien folgende Innovationen als Beispiele herangezogen:

„One of the differences between the earlier southern dramas and the marvel dramas was that the former probably only sometimes but the latter always added a prologue before the action. Its

function were to explain the story and announce the title of the item to be performed. Sometimes, as in *The Story of the Lute*, it explains the moral of the Drama. Another difference is that 'marvel dramas', at least in Ming editions, are divided into scenes, whereas the southern drama were apparently performed without breaks. *Yet there was a basic continuity of style, form and performance between the southern and the marvel drama. Gao Ming and others built on, adjusted and strengthened what they found. They were basically transmitters rather than innovators.*<sup>794</sup> (Hervorhebung A.B.)

Manchmal kamen Innovationen im o.g. Sinne durch Negation vorhandener Muster zustande wie in folgendem Fall:

„The clapper operas introduced an extremely important innovation into Chinese dramatic music and verse. Whereas the southern drama, the variety drama and the regional styles of the south had all set known tunes to words, making the lyrics fit the metre of the already established music, the clapper opera did the reverse. This made it possible to change the rhythm and the metre frequently within the same act, which in turn allowed for a greater range of emotional expression.“<sup>795</sup>

Eine andere Möglichkeit der Innovation ist die Absorbition älterer Stile, die dann aussterben, in neuere. Ein Beispiel ist die Entstehungsgeschichte des *kunqu*-Stils, der die *Musik von Haiyan* (haiyan qiang) in sich aufnahm, welche danach nicht mehr als eigenständiger Stil weiter existierte.<sup>796</sup> Innovationen hatten oft eklektischen oder Detailcharakter. So setzte der Frauenrollendarsteller im Klapper-Opernstil Wei Changsheng (1744-1802) den Kothurn für seine Darstellung ein, um damit die gebundenen Füße der Frauen, die er darstellte zu imitieren.<sup>797</sup> Dies wurde später von dem Stil der Peking-Oper übernommen und zwar auch für andere Rollenfächer. Was zunächst als hoch stilisiertes und stilisierendes Mittel erscheint, geht eigentlich auf eine angestrebte Erhöhung des Realismusgehaltes zurück, denn ursprünglich wollte Wei Changsheng seine Frauenrollen geschlechtsspezifisch einprägsamer kontextualisieren. Die Entstehung der Peking-Oper ist selbst ein Ausdruck des eklektischen Zusammenfließens verschiedenster Stile und gesellschaftlicher Einflüsse, was an dieser Stelle nicht ausgeführt werden muß. Einer der bekanntesten Innovationseklektizisten war der berühmte Mei Lanfang über dessen Neuerungen Egon Erwin Kisch sagt:

"Nein, Dr. honoris causa amer. Mei Lan-fang. Sie können das altchinesische Theater nicht reformieren, es muß als historische Kategorie stehen oder fallen. (...) Die Vorgänge auf Ihrer Bühne vertragen kein Yankeeblut, vertragen überhaupt keine Transfusion (...) Wollen Sie lebende Pferde auf die Bühne bringen, wenn alle Leute in Ihrem Theater in dem Mann, der einen Federwisch schwingt, ohnehin einen Reiter erkennen (...) Wozu einen Festgenommenen brutal am Wickel packen - die symbolisch ausgestreckten Hände eines Balletts von Häschern ist als konventionelles Zeichen für Verhaftung allgemein bekannt. (...) Wozu Kulissen bauen, wenn Großväter und Enkel wissen, daß das graue Banner, unter dem der Schauspieler hindurchschreitet, das Stadttor ist. (...) Wozu Dämmerung auf der Bühne, wozu überhaupt ein Beleuchter, wenn durch den Rhythmus der Musik eindringlich (für des Westlers Ohren: zu eindringlich) die Stunde angezeigt ist, die den Übergang von Tag und Nacht bedeutet? (...) Wozu Bühnenmaler und Bühnenarchitekten (...) Jetzt hat der Prinz zwei Meter lange Fasanenfedern an seinem Hinterkopf aufgesteckt, also sind wir im Barbarenland, und unser Prinz ist gefangen. Er hebt den Fuß, dieweil er schreitet - plastisch sehen wir die Treppe, die nicht da ist. (...) Vermag man das alles zu ändern? Man vermag es nicht. Und der Reformismus - das ist ja sein Wesen - tastet auch das Fundament nicht an, er begnügt sich mit der Verschminkung von Symptomen. (...) Er (Mei Lanfang, A.B.)

<sup>794</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.184

<sup>795</sup> Mackerras (1990) a.a.O. S.55

<sup>796</sup> Banham (Hg.) (1988) a.a.O. S.184

<sup>797</sup> ebd. S.186

verbannt die Musikanten von der Bühne, er verbannt das Publikum von der Bühne und lässt nicht einmal hinter den Kulissen die wogende Menge der Schwarzhörer zu. In seinem Theater spielen Beleuchtungseffekte mit, er streicht die Handlung des Stückes zugunsten seiner Rolle zusammen (...) So doktert der Doktor Mei Lan-fang, der im übrigen eine zarte und schöne Schauspielerin mit ergreifender Stimme ist, am altchinesischen Theater herum, ohne es zu retten und ohne es töten zu können."<sup>798</sup>

Heute werden transportable Mikrofone von den Peking-Operdarstellern verwendet. Die Lichtregie setzt computergesteuerte Lichtmaschinen ein. Bühnenbildner, Regisseure und Autoren werden eigens ausgebildet. Die Peking-Oper existiert immer noch und sie wird jedes Mittel verwenden, welches ihr Überleben so weit wie möglich sichern hilft. Erst wenn die kulturhistorischen und sozio-kulturellen Bedingungen dieses Theaters sich grundsätzlich erledigt haben, wird es aufhören zu existieren oder es wird in einen musealen Status gedrängt werden, der in der Regel den Anfang des Endes markiert.

#### **4.2 Patchworkgenese als inner- und interkulturelle Innovationsstrategie und Experimentiermethode**

Schaut man sich die Genese des Einakters „Leg deine Peitsche nieder“ genau an, dann wird deutlich, wie Adaptionprozesse verlaufen. Zunächst wird adaptiert, was dem eigenen Kontext *vertraut* ist, und nicht, was ihm *fremd* ist. Die Goethe'schen Wandertheaterszenen haben eine frappierende Ähnlichkeit mit der chinesischen Wandertheaterpraxis. Aber auch das Moment der sozialen Hierarchie, wonach Besitzer ihr (menschliches) Eigentum oder Väter ihre Töchter züchtigen können, ist vertraut. Den einzelnen Bearbeitungsstufen lässt sich proportional die Änderung von gesellschaftlichen Zielsetzungen ablesen.

Tian Han bleibt noch eng am Original. Seine Heldin heisst Meiniang. Diesem Namen ist der Ursprung *Mignon* noch deutlich ablesbar. Der rettende Held heisst Mai Site, was der direkten phonetische Übertragung für (Wilhelm) *Meister* ins Chinesische entspricht. Im Vordergrund steht die *Unterdrückung der Frau* - das Topthema der 1920er Jahre im chinesischen Sprechtheater.

Dann, Anfang der 1930er Jahre, entdecken die chinesischen Intellektuellen ihre soziale Verantwortung für die Gesellschaft, und sie beginnen sich politisch zu organisieren. Sie mischen sich unters Volk und stellen soziale Mängel fest, die ihnen bei ihrem privilegierten Shanghaier Dasein gar nicht bewusst geworden waren. In „Straße des Hungers“ werden die *chinesischen Gentry-Familien und die Nationalpartei (guomindang) angegriffen*: erstere, weil sie soziale Verelendung aus Eigennutz verursacht und letztere, weil sie dieser Tendenz nicht genug entgegensteuert.

Mit dem Überfall der Japaner 1931 ändert sich die Zielsetzung des Stückes erneut. Nun wird unter dem Titel „Leg deine Peitsche nieder“ der *japanische Angriff und seine sozialen Folgen thematisiert und gleichzeitig wird die Nationalpartei dafür angegriffen*, dass sie keine

---

<sup>798</sup> Kisch, Egon Erwin: „Parallel zum chinesischen Theater.“ in: Uhse, Bodo/ Kisch, Gisela (Hrg.) *Egon Kisch. Gesammelte Werke*. Bd.3. Berlin, Weimar. 1989. S.562ff.

adäquaten Verteidigungsschritte unternimmt. Das einfache Volk wird zum Widerstand gegen beide aufgerufen. In den Händen der kommunistischen Autoren dient das Stück nun dem Zweifrontenkrieg zum einen gegen den fremden Aggressor und zum anderen gegen den Feind im eigenen Land. Das Grundmuster des Stücks bleibt erhalten, wird aber zunehmend ausgeschmückt und aktuell interpretiert. Genau in dieser utilitaristischen Flexibilität lag die jahrelange Wirksamkeit und theatrale Lebendigkeit dieses Stücks, welches dann, unter den Bedingungen der VR China zur Revolutionsreliquie einfror.

Seine letztliche Bestimmung wurde es, zur Dekoration von Herrschaftlegitimation zu werden und Revolutionserinnerungen nicht in ihrem widerständigen Potenzial wachzuhalten, sondern als Status Quo Machtinteressen zu unterstützen.

#### 4.3 Ein Stück, kein Autor, viele Autoren, ein Autor - Autorenkollektiv

Zur Entstehungsgeschichte dieses bekanntesten chinesischen Einakters in der Form des anti-japanischen und antifaschistischen Straßentheaters gibt es mehrere Versionen. Der Plot des Stücks soll ursprünglich auf die Adaption/Bearbeitung einer Szene aus Johann Wolfgang von Goethes „Wilhelm Meister“-Romanen durch Tian Han zurückgehen. Wie genau der Adaptionprozess abgelaufen ist - angefangen von der chinesischen Kenntnis von Goethes Vorlage, über die Übersetzung und Verbreitung in China, bis zur Bearbeitung von Tian Han (oder anderen) Ende der 1920er Jahre und das Aufgreifen der Fabel durch andere chinesische Theatermacher in den 1930er Jahren - muss ein nicht mehr lückenlos aufzuklärendes Geheimnis dieser Stückgeschichte bleiben.

Ding Yanzhao versuchte einen Abriss der Entstehungsgeschichte und der ungeklärten Autorenfrage. Danach ergeben sich folgende Möglichkeiten:<sup>799</sup>

- Unbekannt als Autor

Im Juli 1937 gab A Ying (阿英) ein Buch mit dem Titel „Sammlung der besten chinesischen Einakter von 1936“ heraus.<sup>800</sup> Darin wurde für den Autor von „Leg deine Peitsche nieder“ *Unbekannt* (佚名, yiming) angegeben. Zu diesem historischen Zeitpunkt kann dies eine Vorsichtsmaßnahme gewesen sein, denn unter den Bedingungen des „Weißen Terrors“, der durch die Nationalpartei auf die Mitglieder der KP Chinas ausgeübt wurde, blieben viele Autoren der kommunistischen Untergrundbewegung aus konspirativen Gründen anonym.

- Kollektiv als Autor

---

<sup>799</sup> Ding, Yanzhao: „Fang xia ni de bianzi“. Dansheng, liuchuan he yanbian.“ In: *Shanghai xiju*. Heft2/ 1986 S.30 ff. 丁言昭: „放下你的鞭子‘诞生, 流传和演变“ in: „上海戏剧“ 1986年第二本 („Leg deine Peitsche nieder“. Entstehung, Verbreitung, Entwicklung.“ in: *Theater Shanghai*.)

<sup>800</sup> Literaturangabe nach Ding Yanzhao. A, Ying (Hg.): „Fangxia ni de bianzi.“ in: *Yi jiu san liu nian zhongguo zui jia dumuju ji*. Xiju shidai chubanshe. Juni 1937. „放下你的鞭子“ in: 阿英: 一九三六年中国最佳 独幕剧. 戏剧时代 出版社1937六月 („Leg deine Peitsche nieder.“ in: Sammlung der besten chinesischen Einakter von 1936; Xijushi- dai-Verlag)

Für diese These führt Ding Yanzhao mehrere Veröffentlichungen des Einakters auf, in denen als Autor entweder „kollektiv erarbeitet“ (集体创作, jiti chuanguo) oder „eine Gruppe von Theaterkünstlern“ (一群戏剧家, yi qun xijia) angegeben wird:

- a) September 1936: Veröffentlichung des Stücks in der Zeitschrift „Lebenskenntnisse“ (生活知识, shenghuo zhishi)<sup>801</sup>
  - b) März 1937: der Shanghaier Zeitschriftenverlag veröffentlicht das Stück in einer „Auswahl populärer Theaterstücke“ herausgegeben von You Jing (尤兢) auch Yu Ling (于伶) genannt.<sup>802</sup>
  - c) Januar 1938 veröffentlicht der Xingxing-Verlag in Hankou das Stück in der Sammlung „Straßentheaterstücke“ (jietouju)<sup>803</sup>
- ein oder mehrere individuelle Autoren:
    - a) Januar 1979 erscheint im Shanghaier Bildungsverlag „Eine Auswahl von Einaktern“ (dumuju xuan), wo unter Autor für „Leg deine Peitsche nieder“ ebenfalls „kollektiv erarbeitet“ (jiti chuanguo) steht. Allerdings erklärt der Verlag, dass die früheste Fassung 1931 von Chen Liting (陈鲤庭 geb. 1910) verfasst worden sei.<sup>804</sup>
    - b) 1981 erscheint in „Materialien zur Neuen Literatur“ (xin wenxue shiliao) der Artikel „Cui Wei und ‘Leg deine Peitsche nieder’“, in welchem die Verfasser schreiben, dass der Schauspieler Cui Wei (崔嵬, 1912-1979), der später in der männlichen Hauptrolle des Stücks, dem Entrepreneur Mai Yihan bzw. Hanzi berühmt werden sollte, das Stück erstmals im Sommer 1932 bei einem Besuch in Shanghai las. Das Stück basierte auf der von Chen Liting verfassten Niederschrift/Ausarbeitung (执笔, zhibi) der Stückidee, die wiederum auf einer Idee beruhte, die sich Chen Liting gemeinsam mit seinen Kollegen Zhao Mingyi und Chen Jingyu (陈敬舆) ausgedacht hatte.<sup>805</sup> Zhao Mingyi selbst führt in seinen „Erinnerungen an die Liga Linker Theaterkünstler“ aus, dass er im Frühjahr 1933 das Stück gemeinsam mit o.g. Chen Liting sowie mit Jiang Jingyu (姜敬舆, der Name ist vermutlich ein Synonym für den o.g. Namen Chen Jingyu) geschrieben hätte.<sup>806</sup>
    - c) Am 13. November 1983 veröffentlichte Yong Haoliang in der „Abendzeitung des neuen Volkes“ (xinmin wanbao) einen Artikel mit dem Titel „Wer spielte als erste die Rolle der Xiangjie?“ (di yi ge yan xiangjie de shi shui?). *Xiangjie* (dt. Duftmädchen) ist die weibliche Hauptrolle des Stücks. Darin heisst es, dass Chen Liting das Stück diktiert hätte, dann aber,

<sup>801</sup> „Fang xia ni de bianzi.“ in: *Shenghuo zhishi*. 1936. Bd.2, Heft 9. „放下你的鞭子“ in: 生活知识. 1936年第二卷九期 („Leg deine Peitsche nieder“ in: Lebenskenntnisse) Literaturangabe nach Ding Yanzhao, a.a.O. S.30

<sup>802</sup> „Fang xia ni de bianzi.“ in: You Jing (Hg.): *Dazhong ju xuan*. 1.Bd. Shanghai 1937. 尤兢: „大众剧选.“ 第一辑上海杂志公司1937年3月. („Leg deine Peitsche nieder“ in: Auswahl populärer Theaterstücke) Literaturangabe nach Ding Yanzhao, a.a.O. S.30

<sup>803</sup> „Fangxia ni de bianzi“ in: Hankou Xingxing-Verlag (Hg.): *Jietouju*. Hankou 1938. 汉口星星出版社: „放下你的鞭子“ in: „街头剧“汉口1938年一月. („Leg deine Peitsche nieder“ in: Straßentheaterstücke.) Literaturangabe nach Ding Yanzhao.

<sup>804</sup> „Fangxia ni de bianzi“ in: Shanghai Jiaoyu chubanshe (Hg.): *Dumuju xuan*. Bd.1 Shanghai 1979. 上海教育出版社: „放下你的鞭子“ in: „独幕剧“第二册上海市1979年一月 (Shanghaier Bildungsverlag (Hg.): „Leg deine Peitsche nieder“ in: Eine Auswahl von Einaktern) Literaturangabe nach Ding Yanzhao, a.a.O. S.30

<sup>805</sup> He, Yan/Zeng, Lihui/Qu, Liuyi: „Cui Wei he ‘Fangxia ni de bianzi’“ in: *Xin wenxue shiliao*. 1981/Heft 4. S.223 何延, 曾立惠: „崔嵬和《放下你的鞭子》“ in: „新文学史料“ 1981年第4期 („Cui Wei und ‘Leg deine Peitsche nieder’“ in: *Materialien zur Neuen Literatur*)

<sup>806</sup> Zhao, Mingyi: „Huiyi zuoyi xijia lianmeng.“ in: *Xin wenxue shiliao*. 1979/ Heft 2. 赵铭彝: „回忆左翼戏剧家联盟“ in: 新文学史料. 1979年2期 („Erinnerungen an die Liga Linker Theaterkünstler.“ in: Historische Materialien zur Neuen Literatur.)



nach der Diskussion und Beiträgen aller in den Prozess involvierten Künstler, als das Stück „Leg deine Peitsche nieder“ niederschrieb.<sup>807</sup>

Zusammenfassend fällt auf, dass je größer der historische Abstand zur Entstehungszeit des Stückes wurde, es umso dringender erschien, einen individuellen Autor festzustellen. Der eigentliche Urheberstreit begann noch zu Lebzeiten Tian Hans, wobei auffällig ist, dass Tian Han als Miturheber des Stücks insbesondere von Seiten der Verteidiger Chen Litings und Cui Weis als Mit-Urheber verdrängt werden soll. Relativ einzig ist man sich hingegen, dass eine Goethe'sche Romanvorlage des „Wilhelm Meisters“ den Plot bzw. die Fabel dieses Einakters signifikant beeinflusste. Im folgenden Abschnitt soll auf die interkulturelle Vorgeschichte und die folgende Wirkungsgeschichte des Einakters und späteren Straßentheaterstücks näher eingegangen werden.

#### **4.4 Spurenelement Mignon: Tian Han, Goethe und das Land, wo die Zitronen blühen**

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) verfasste drei Werke, deren Titelfigur der theater- und weltenwandernde Bürger Wilhelm Meister ist. Goethe nannte seinen literarischen Schützling *Wilhelm* in Verehrung für William Shakespeare - den Meister der englischen Dramatik und des Theaters. Goethe schrieb nahezu die Hälfte seines Lebens an den Wilhelm-Meister-Romanen und Fragmenten:

##### **4.4.1 „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“**

---

Die Arbeit daran begann 1777. Das letzte der sieben Bücher wurde 1786 beendet. Dabei handelte es sich um einen *Theaterroman*, der das deutsche Theaterwesen um 1740-1780 in Theaterdichtung, -praxis und -kritik beschreibt. In einer breiten epischen Erzählung wird vom Werdegang eines jungen bürgerlichen Theaterenthusiasten, nämlich Wilhelm Meister, erzählt. Im Zentrum der „*theatralischen Sendung*“ steht der Begriff des deutschen Nationaltheaters. Mit einem Nationaltheater sollte der Entwicklung der dramatischen Literatur, der Schauspielkunst und der Herausbildung einer deutschen Nation gedient werden. Das bürgerliche Schauspiel brauchte eine neue Schaubühne, denn die Wandertheater spielten vor allem reisserische Stehgreifkomödien. Auch die Hoftheater schienen für die bürgerlichen Botschaften ungeeignet. Ein gesellschaftlich aufstrebendes Bürgertum wollte mit seinen Ideen die Vorherrschaft der feudalen Kräfte brechen und die Einigung der Nation erreichen. Der Erziehungsgedanke der Aufklärung ging in den Begriff des Nationaltheaters ein, ohne den die Vorstellung von einer Schaubühne als Bildungsstätte der Nation und politisch-künstlerisches Erziehungsinstrument

---

<sup>807</sup> Yong, Haoliang: „Di yi ge yan Xiangjie de shi shui?“ in: *Xinmin wanbao*. 13.11.1983. 勇浩良: „第一个演香姐的是谁?“ in: *新民晚报*. 1983年11月13日. („Wer hat als erste die Xiangjie gespielt?“ in: *Abendzeitung des neuen Volkes*) Literaturangabe nach Ding Yanzhao, a.a.O. S.30

nicht denkbar war.<sup>808</sup> Das Werk wurde zu Goethes Lebzeiten nicht gedruckt, sondern kursierte in verschiedenen Abschriften im Freundeskreis Goethes. Durch diese Abschriften wurde auch das eine oder andere hinzugefügt oder weggelassen. Der Schweizer Freundin Goethes, Barbara Schultheß und ihrer Tochter, ist es letztlich zu verdanken, dass das als verschollen gegoltene Werk, sich in der Abschrift dieser beiden Frauen durch einen Zufall 125 Jahre nach der Abschrift im Dezember 1909 auf dem Dachboden eines Züricher Schultheß-Nachfahren wieder anfindet. Dieser brachte am 31.1.1910 einen vergilbten Papierstapel zu seinem Gymnasiallehrer Gustav Billeter, der den Wert der Schriftstücke erkannte und 1911 die erste vollständige Edition des Werkes herausbrachte. Bei dem Roman handelt es sich um einen fulminanten und höchst kenntnisreichen Abriss des deutschen Theaterlebens der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vom Puppentheater, über Wander-theater- und Seiltänzertruppen, Mysterien- und Liebhabertheater, städtische Bühnen und Hoftheater bis hin zu Techniken des schauspielerischen Handwerks entfaltet sich vor dem Leser ein breiter theaterhistorischer Bilderbogen.

### **„Wilhelm Meisters Lehrjahre“**

Dieser Roman entstand zwischen 1794 und 1796. 1786 unterbrach Goethe seine Arbeit an „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ und änderte seine Rahmenkonzeption. „*War in der 'Theatralischen Sendung' die Beherrschung der Bühnenkunst das erklärte Ziel Wilhelm Meisters, so geht es ihm in den 'Lehrjahren' um die Lebenskunst schlechthin.*“<sup>809</sup> Der Theaterroman wird zum Bildungsroman. Wilhelm Meister hat zum Ärger seines Vaters kein Interesse am bürgerlichen Geschäftsleben gefunden. Stattdessen stürzt er sich in verschiedene Theateraktivitäten, die ihn an sein Interesse am Puppentheater in seiner Kindheit erinnern. Er tritt zunächst in die Theatertruppe des berühmten Theaterdirektors Serlo ein, um Gründer eines deutschen Nationaltheaters zu werden. Eine unglückliche Liebesgeschichte, aus der sein Sohn Felix hervorgeht, sowie die schwierigen Erfahrungen des Schauspielerlebens der Schauspielerin Meline machen ihn kurzzeitig wankelmütig. Schließlich trifft er in einer Kleinstadt die stellungslosen Schauspieler Philine und Laertes, mit denen er sich zu einer Theatergruppe zusammenschließt. Auch das merkwürdige Seiltänzerkind Mignon, von dem Wilhelm so stark fasziniert wird, gehört bald zur Truppe. Später, nach dem Tod des Vaters, wird Wilhelm doch noch Mitglied der Serlo-Truppe und krönt seine künstlerische Arbeit mit einer beachteten Hamlet-Aufführung. Nach dem Tod von Serlos Schwester Aurelie, mit der Wilhelm sich angefreundet hat, verlässt er die Theaterkreise. Sein Weg zum Theater erscheint ihm als Flucht, die ihm die Konflikte seines Lebens nicht abgenommen hat. Er gerät in Kontakt mit der Turmgesellschaft, die aus humanistisch und fortschrittlich gesinnten Adligen besteht und insgeheim den Erziehungsprozess von Wilhelm während seiner Theaterwanderschaft und bildenden Lehrjahre gelenkt hatte. Nun wird er selbst Mitglied dieser Organisation und verwendet seine Tatkraft statt auf künstlerische auf gesellschaftliche Veränderung. Das Theater bleibt für Wilhelm nicht mehr Zweck seiner Unternehmungen, sondern wird eine (notwendige) Etappe auf einem umfassenden Bildungs- und Entwicklungsweg des bürgerlichen Individuums - also Mittel zum Zweck. Das Streben nach Bildung im 18. Jahrhundert hing eng zusammen mit der Formierung des deutschen

---

<sup>808</sup> Vgl.: Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. (Nachwort) In: Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd.9. Berlin, Weimar 1979. S.661 ff.

<sup>809</sup> ebd. S.665

Bürgertums als Klasse, die sich politisch und ökonomisch nicht formieren konnte. Deshalb verlief die Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum als ideologische Auseinandersetzung.

„Aufklärung und Klassik haben den Gedanken der Selbsterziehung zum „Weltbürger“ und zur national denkenden und empfindenden Persönlichkeit sowie die ästhetisch-ethische Erziehung des Volkes zu einem ihrer wichtigsten Anliegen erklärt. In den neunziger Jahren ist das Bildungsprogramm der Klassik breiter geworden und umfaßt alle Bereiche der Kunst und Wissenschaft. (...)‘Wilhelm Meisters Lehrjahre’ sind ein Zeitroman, in dem das Geschehen aus der Perspektive der neunziger Jahre dargestellt und beurteilt wird. Der Mensch, so hatte Goethe in Italien erkannt, verändert sich wie alle Lebewesen unter den Bedingungen seiner Umwelt. (...) Die gesellschaftlichen Umstände und die menschliche Gesellschaft werden zu entscheidenden Erziehungsfaktoren. ... Die Mißerfolge der Bühnen, die sich als ‚Nationaltheater‘ konstituiert hatten, führten in den achtziger und neunziger Jahren wohl zu einer gewissen Ernüchterung; dennoch blieb das Theater für das Bürgertum das wichtigste künstlerische Bildungsinstitut. *Es erzielte die größte gesellschaftliche Wirkung und vermittelte dabei die Kunst als Gemeinschaftserlebnis.*“<sup>810</sup> (Hervorhebung A.B.)

Für ein mittelloses bürgerliches Individuum war das Theater eine Möglichkeit der umfassenden individuellen Persönlichkeitsausbildung. Jedoch bleibt in den „Lehrjahren“, anders als in der „Theatralischen Sendung“, die Romanfigur nicht beim Theater stehen. Nachdem Wilhelm Meister sich und den Leser mit der Formenvielfalt, den Inhalten und der Praxis des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert vertraut gemacht hat orientiert er sich nach diesem ästhetischen Erziehungsprozess, dessen Höhepunkt durch die Inszenierung von Shakespeares „Hamlet“ erreicht wird, an den ethischen und religiösen Diskursen seiner Zeit in Gestalt der „Bekenntnisse einer schönen Seele“ gegen Ende des Romans. Hier setzt sich Goethe mit Strömungen des Pietismus und des Herrnhutertums auseinander.

„Aber die „schöne Seele“ verkörpert nicht das humanistische Ideal, dem Wilhelm nacheifern soll. Das Ziel seines Strebens, das Ende seiner Lehrzeit findet er in der Vereinigung von praktischer Erfahrung und geistigem Schöpfungstum.“<sup>811</sup>

Formal charakteristisch ist für diesen Roman, dass er experimentell allerlei Formen und Gattungen literarischer Produktion collagiert und fragmentarisch in sich vereint. Die Vertreter der Romantik und da besonders Friedrich Schlegel fassten diesen Roman als Summe aller modernen Poesie, als „romantische Poesie“ auf.<sup>812</sup>

### **„Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden“**

Die Rahmenhandlung dieses 1821 erschienenen Werkes schließt sich lose an „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ an. Wilhelm Meister wird durch ein Gebot der (mit freimaurerischen Zügen ausgestatteten) „Turmgesellschaft“, deren Mitglied er im vorangegangenen Roman wurde, zu einem ruhelosen Wanderleben verpflichtet.

„Sein Wanderleben steht im Dienst umfassender sozialer Vorhaben der Turmgesellschaft, die von der Erziehung des begabten einzelnen Menschen zur Einflußnahme auf die ganze Gesellschaft übergegangen ist. Durch die Einführung von Maschinen sind die armen Spinner und Weber in den überfüllten Gebirgsgegenden von Not und Elend bedroht. Die Turmgesellschaft will ihre Auswanderung nach Amerika vorbereiten und dort ein neues Gemeinwesen begründen. Die

---

<sup>810</sup> Nachwort: in: Goethe (Bd.10) a.a.O. S.649f.

<sup>811</sup> ebd. S.651

<sup>812</sup> ebd. S.663

Lösung dieser Aufgabe erfordert eine umfangreiche Organisation, die Verbindung mit vielen Menschen und Menschengruppen, und diese Kontakte soll Wilhelm Meister herstellen.“<sup>813</sup>

Formal fügen sich novellistische Erzählungen, Tagebuchaufzeichnungen, Reiseberichte, Briefe und Aphorismen zusammen. Der eklektische, collagehafte Charakter des Werkes

„ist in der Struktur nach dem Selbstzeugnis Goethes ,nicht aus einem Stück, ... doch aus einem Sinn.“<sup>814</sup>

#### 4.4.2 Goethes Mignon und Überlegungen zur Musikalität von Theater

---

Die erste Begegnung zwischen Wilhelm Meister und Mignon findet im 2. Buch/ 4. Kapitel der „Lehrjahre“ in einem Wirtshaus am Markt einer Kleinstadt statt, wo Wilhelm abgestiegen ist. Dort hat sich gerade eine turbulente Gesellschaft von Seiltänzern, Akrobaten und Gauklern eingefunden. Dazu gehört auch Mignon. Als Wilhelm die Treppe zu seinem Zimmer hinaufsteigt, fällt ihm das Kind auf, welches recht störrisch jede Kommunikation verweigert.

„Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte ... bot ihr einen guten Tag und fragte sie, wem sie angehöre... Mit einem scharfen schwarzen Seitenblick sah sie ihn an, indem sie sich von ihm losmachte und in die Küche lief, ohne zu antworten.“<sup>815</sup>

Die nächste Begegnung, bei der die Faszination erneut ganz auf Wilhelms Seite ist, findet nach einem Auftritt der Seiltänzertruppe statt. Die Kinder der Truppe, darunter Mignon, spielen auf der Straße. Wilhelm spricht sie erneut an. Mignon reagiert ängstlich und abweisend. Sie spricht gebrochenes Deutsch und hat sich merkwürdige theatrale Gesten zur Untermalung ihrer Aussagen zugelegt. Die Fremdheit und das Aussergewöhnliche dieses Kindes steigern Wilhelms Interesse weiter.

„Fürchte dich nicht, liebe Kleine“, sagte Wilhelm, indem er auf sie losging. Sie sah ihn mit unsicherm Blick an und trat einige Schritte näher. „Wie nennest du dich?“ fragte er. „Sie heißen mich Mignon.“ – „Wieviele Jahre hast du?“ – „Es hat sie niemand gezählt.“ – „Wer ist dein Vater?“ – „Der große Teufel ist tot.“ ... Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen. Er schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre; ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig, aber auffallend; ihre Stirn geheimnisvoll, ihre Nase außergewöhnlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug. Ihre bräunliche Gesichtsfarbe konnte man durch die Schminke kaum erkennen. Diese Gestalt prägte sich Wilhelmen sehr tief ein...“<sup>816</sup>

Die Szene, die die *entscheidende* für die *chinesische* Rezeption der Mignon-Wilhelm-Geschichte bzw. Schauspielerin-Retter-Geschichte werden sollte, spielt sich am Eingang des

---

<sup>813</sup> Kollektiv für Literaturgeschichte (Hg.): *Romanführer A-Z. Bd.1 Von den Anfängen bis Ende des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1982. S.151

<sup>814</sup> ebd. S.152

<sup>815</sup> Goethe, Johann Wolfgang: „Wilhelm Meisters Lehrjahre.“ In: *Goethe. Berliner Ausgabe*. Bd. 10. Berlin 1971. S.93

<sup>816</sup> ebd. S.100 f.

oben erwähnten Gasthauses ab. Die Seiltänzertruppe hatte mit ihrer Aufführung auf dem Marktplatz begonnen, als die Aufmerksamkeit durch turbulente Szenen vor dem Gasthaus abgelenkt wurde. Ein großes Getöse war entstanden und

„Wilhelm sprang hinüber, um zu sehen, was es sei, und mit Entsetzen erblickte er, als er sich durchs Volk drängte, den Herrn der Seiltänzertruppe, der das interessante Kind bei den Haaren aus dem Hause zu schleppen bemüht war und mit einem Peitschenstil unbarmherzig auf den kleinen Körper losschlug. Wilhelm fuhr wie ein Blitz auf den Mann zu und faßte ihn bei der Brust. 'Laß das Kind los!' schrie er wie ein Rasender 'oder einer von uns bleibt hier auf der Stelle.' Er faßte zugleich den Kerl mit einer Gewalt, die nur der Zorn geben kann, bei der Kehle, daß dieser zu ersticken glaubte, das Kind losließ und sich gegen den Angreifenden zu verteidigen suchte. Einige Leute, die mit dem Kinde Mitleiden fühlten, aber Streit anzufangen nicht gewagt hatten, fielen dem Seiltänzer sogleich in die Arme, entwaffneten ihn und drohten ihm mit vielen Schimpfreden. Dieser, der sich jetzt nur auf die Waffen seines Mundes reduziert sah, fing gräßlich zu drohen und zu fluchen an: die faule, unnütze Kreatur wolle ihre Schuldigkeit nicht tun; sie verweigere den Eiertanz zu tanzen, den er dem Publico versprochen habe; er wolle sie totschießen, und es solle ihn niemand daran hindern. Er suchte sich loszumachen, um das Kind, das sich unter der Menge verkrochen hatte, aufzusuchen. Wilhelm hielt ihn zurück und rief: „Du sollst nicht eher dieses Geschöpf weder sehen noch berühren, bis du vor Gericht Rechenschaft gibst, wo du es gestohlen hast; ich werde dich aufs Äußerste treiben; du sollst mir nicht entgehen.“<sup>817</sup>

Nach diesem Streit verkauft der Entrepreneur der Seiltänzertruppe das Mädchen an Wilhelm Meister indem er ruft: „*Was hab ich mit der unnützen Kreatur zu schaffen. Zahlen Sie mir, was mich ihre Kleider kosten, und Sie mögen sie behalten (...)*“<sup>818</sup> Die Herkunft des Mädchens aber, die Wilhelm so sehr interessiert, bleibt weiter im Dunkeln. Der Entrepreneur (ein schwarzbärtiger, heftiger Italiener) berichtet lediglich, nachdem er Wilhelm 30 Taler für Mignon abgenommen hat, dass er das Mädchen nach dem Tod seines Bruders, den man wegen seiner Geschicklichkeit „großer Teufel“ genannt hatte, von diesem übernahm. Mignon wird nun Mitglied der Schauspieltruppe um Wilhelm. Sie fasst Vertrauen zu ihm. Er scheint der erste Mensch in ihrem rauen Leben zu sein, der sie Solidarität und Mitgefühl spüren lässt. Mignon beginnt, Wilhelm aufrichtig zu lieben bis hin zur Vergötterung. Sie legt die Attribute ihres Selbstschutzes ab und wird verwundbar. Wilhelm jedoch setzt andere Prioritäten in seinem Leben, denn er wird nun verstärkt für die Turmgesellschaft aktiv. Mignon bringt er bei Freunden unter, wo sie an ihrer Sehnsucht nach Wilhelm und der Enttäuschung ihrer Liebe zu ihm stirbt. Vielleicht hätte Mignon ohne Wilhelms freundliche Intervention in ihr Leben ein zwar rauheres, vermutlich auch zynischeres aber längeres Leben gelebt. Ihren Objektcharakter verliert Mignon bis zum Ende ihres kurzen Lebens nicht. Sie selbst ist nicht in der Position – sowohl als Kind als auch als Frau – ihr Leben selbst zu bestimmen. Sie bleibt männlicher Brutalität ebenso ausgeliefert wie männlicher Freundlichkeit und Faszination. Während ersteres ihr immerhin noch erbittertes Widerstandsverhalten ermöglicht, bricht letzteres ihr das Herz und saugt das widerständige Potenzial auf. Sie bleibt Opfer patriarchaler Verhältnisse und erscheint damit als Symbol für Widerstandsverhalten – auch in der interkulturellen Rezeption – ungeeignet. Eher bietet sie sich als künstlerisches Mittel zur Erzeugung melodramatischer Rührung und tränenreicher Ergriffenheit in ihrer Inszenierung als schaurig-schönes Opfer an. Dieser Umstand mag für die chinesische Rezeption nicht unwesentlich gewesen sein, da er mit vertrauten Mustern traditioneller theatraler Darstellungen von widerständigen Frauen--

---

<sup>817</sup> ebd. S.105 f.

<sup>818</sup> ebd. S.106

schicksalen korrespondiert, die in der angedrohten oder ausgeführten Selbstauslöschung ein einziges verbliebenes Mittel gesellschaftlich relevanten Widerstands-verhaltens erzeugen können. Die Tränen des Publikums sind ihr Schwert. Gleichzeitig bleibt die Position des Mannes als Retter unangefochten.

#### **4.4.2.1 Mignon und der Harfenspieler. Dramaturgien des Musikalischen und das Land, wo die Zitronen blühen.**

---

Als Mignon stirbt, taucht plötzlich ein italienischer Marchese auf. Es stellt sich heraus, dass er der Bruder des Harfenspielers ist, der Wilhelm mit seinem Harfenspiel einst so faszinierte. Der Harfenspieler bringt sich gegen Ende des Romans um, weil er glaubt, versehentlich Wilhelm Meisters Sohn Felix vergiftet zu haben. Ausserdem kommt ans Licht, dass der Harfenspieler Mignons leiblicher Vater ist. Mignon war als Kind von wandernden Schauspielern, eben der Seiltänzer-gesellschaft, aus der Nähe von Mailand, wo ihre Eltern wohnten, entführt worden.

Es ist bei der Lektüre des Romans hoch interessant, wie Goethe über die Verquickungen des Harfenspielers (Erzählen/Gesang und Musik), Mignons (Tanz und Gesang) und Wilhelm Meisters (Studium der Theatertraditionen auf der Suche nach einem neuen Theater) ganz bestimmte Vorlieben, die Musikalität, Leiblichkeit und Theatralität von Theater betreffend, darzustellen vermag. Dabei ist das verwandtschaftliche Vater-Tochter-Verhältnis zwischen Harfenspieler und Mignon für den Leser völlig unabsehbar. Die Verwandtschaft der Figuren ist hauptsächlich in ihrem musikalischen Talent zu finden, welches seine Ursache im Süden, in Italien zu haben scheint – dort, wo die Zitronen blühen.

Wilhelm Meister weiss die *Theatralität des Leibes* mehr zu schätzen als die *Theatralität der Dinge*. Aber letzteres war die Richtung, die das europäische Theater mit der Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft nahm und es als Sonderfall der Theatergeschichte von anderen Theaterkulturen der Welt trennte und regelrecht abschnitt, bis es sich in missionarischem Fortschrittswillen im Zuge imperialistischer Expansio-n zwar über die Welt verbreitete, diese aber nicht zu erobern vermochte. Goethe stand historisch genau am Scheideweg dieser Theater-entwicklung, die er in ihren Anfängen entscheidend und experimentell mitprägte. Er nahm die Kritik an der Verdinglichung und Vertextung des Theaters u.a. über die Gestaltung der Figuren Wilhelm Meister, Mignon und den Harfenspieler bereits voraus, als diese gerade im Entstehen begriffen war. Während Wilhelm Meister sich schließlich vom Theater abwendet und auf spezifische Weise tatkräftig lebt, stirbt Mignon an der explosiven Mischung aus ungestillter Sehnsucht und selbstzerstörerischer Eifersucht, die ihre beginnende Pubertät ihr beschehrt, während der Harfenspieler wegen eines Irrtums selbst aus dem Leben scheidet. Die alte Welt des musikalischen Straßen- und Wandertheaters ist im Verschwinden begriffen. Die neue Qualität Meister'scher Tatkraft leitet einen entscheidenden Paradigmenwechsel nicht nur im westlichen Theater ein. Goethe war sich der Ambivalenzen dieses Prozesses, der China im 20. Jahrhundert auf herrschsüchtige Weise erreichen sollte, bewusst.

Goethe stellt die Direktheit und Lebendigkeit des Leiblichen und Sinnlichen der Abstraktion der Buchlektüre und der Reflektion über das Offensichtliche gegenüber. Goethe fordert das REDEN durch das SINGEN heraus. Er lässt den Mann Wilhelm (Kultur) durch die Frau Philine (Natur) über den Buchleser im Wald, der kulturVOLL über die Schönheit der Natur referiert, zu einer

wichtigen Erkenntnis gelangen. Philine erregt sich über diesen jungen Mann, der „mit einem Buche durch den Wald geschlichen“ kam. Auf sein geschwollenes Naturgeschwätz antwortet sie mit einem

„Liedchen vom Kuckuck, welches dem Ankömmling nicht zu behagen schien; er empfahl sich bald. ‚Wenn ich nur nichts mehr von Natur und Naturszenen hören sollte‘, rief Philine aus, als er weg war; ‚Es ist nichts unerträglicher, als sich das Vergnügen vorrechnen zu lassen, das man genießt. Wenn schön Wetter ist, geht man spazieren, wie man tanzt, wenn aufgespielt wird. Wer mag aber nur einen Augenblick an die Musik, wer ans schöne Wetter denken? Der Tänzer interessiert uns, nicht die Violine...‘.“

Wilhelm gibt ihr verlegen recht:

„der Mensch ist dem Menschen das Interessanteste und sollte ihn vielleicht ganz allein interessieren. Alles andere, was uns umgibt, ist entweder nur Element, in dem wir leben, oder Werkzeug, dessen wir uns bedienen. Je mehr wir uns dabei aufhalten, je mehr wir darauf merken und teil daran nehmen, desto schwächer wird das Gefühl unsers eignen Wertes und das Gefühl der Gesellschaft. ... Sehn wir es nicht auch auf dem Theater? Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Dekoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht.“<sup>819</sup>

Mignon stirbt auf plötzliche und dramatische Weise, kurz nachdem Wilhelm mit seiner späteren Lebensgefährtin Natalie die monumentale Grabstätte von Natalies höchst eigenartigem Onkel besuchten und dabei das musikalische Konzept dieses Verwandten im steinern inszenierten Monument des Todes dargelegt wird. Der Oheim hatte verfügt, dass bei Bestattungen die Chöre der Sänger *unsichtbar* zu bleiben hätten. Für diese Bestattungsinszenierung waren eigens Kulissen als Versteck für die Sänger errichtet worden. Der Onkel liebte den Gesang, konnte aber die Sänger nicht ertragen. Er liebte die Musik, wollte aber die Musiker nicht sehen. Die Unsichtbarkeit der Kunstproduzenten sollte den *geistigen* Genuss an der Musik steigern, statt ihn durch *sinnliche* Eindrücke des Leiblichen zu irritieren oder gar zu stören.

„Er pflegte zu sagen: ‚Das Theater verwöhnt uns gar sehr, die Musik dient dort nur gleichsam dem Auge, sie begleitet die Bewegungen, nicht die Empfindungen. ...die *wahre* Musik ist allein fürs Ohr...‘“<sup>820</sup> (Hervorhebung A.B.)

Auf der folgenden Buchseite stirbt Mignon und kurz darauf bemüht sich der Leibarzt, den sterblichen Überresten „dieses sonderbaren Wesens“ durch Balasamieren ein „lebendiges Ansehn“ zu verschaffen. Er verweigert Wilhelm den Zutritt und sagt zu ihm: „*verlangen Sie das liebe Kind nicht wieder zu sehen, bis wir es in den Saal der Vergangenheit gebracht haben.*“<sup>821</sup>

Mignon hatte Wilhelm nicht nur mit ihrer Rätselhaftigkeit und Fremdheit zu faszinieren gewusst, sondern auch durch ihr tänzerisches und Gesangsgeschick. Insbesondere der als Fandango mit verbundenen Augen vorgeführte Eiertanz, für deren Ausführung Mignon bekannt war, hatte es ihm angetan. In diesem Tanz verbindet sich Artistik mit musikalischem Geschick und körperlicher Eleganz sowie mittels des spanischen, zum Flamenco gehörenden Fandango mit dem Element des Fremden. Der Tanz wird mit verbundenen Augen immer schneller werdend ausgeführt, wobei auf dem Boden verteilte, rohe Eier nicht beschädigt werden dürfen. Ein Violinenspieler begleitet sie, während sie den Rhythmus ihres Tanzes durch das Schlagen

---

<sup>819</sup> ebd. S.104

<sup>820</sup> ebd. S.569

<sup>821</sup> ebd. S.572

von Kastagnetten selbst produziert. Ihre Bühne kann sie aufschlagen, wo immer sie will, indem sie einen kleinen Teppich ausbreitet, den sie unter den Arm geklemmt mitbringt. Auf diese Weise wird Wilhelms Gasthauszimmer zum Theater, wo Mignon, die dem Seiltanztruppen-Patriarchen die Vorführung des Eiertanzes auf dem Marktplatz verweigert hatte, nun eine Privatvorstellung aus Dankbarkeit nur für Wilhelm gibt.<sup>822</sup> Auch der Gesang Mignons fesselt Wilhelms Aufmerksamkeit. Vor allem das Lied, „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“, welches Mignon mit einer solchen elementaren Inbrunst der ungestillten Sehnsucht zu selbstgespielten Zitherklängen vorzutragen weiss, dass Wilhelm das Lied ins Deutsche überträgt, wohl wissend, dass er die *„Originalität der Wendungen ... nur von ferne nachahmen“*<sup>823</sup> kann. Neben Mignon wird der Harfenspieler, der Prototyp des traditionellen Geschichtenerzählers, für Wilhelm eine Figur, die ihn mit Enthusiasmus erfüllt. Der Harfenspieler ist ein Künstler, der seiner Zuhörerschaft Fröhlichkeit, Trauer und Trost zu vermitteln vermag. Im Wirtshaus verwandelt er schlecht gelaunte Gäste in fröhliche Zecher. Wilhelm traktiert den Sänger mit seiner Vorstellung über das Singen:

„Gebt uns etwas, das Herz und Geist zugleich mit den Sinnen ergötze“, sagte Wilhelm. „Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten, denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinne scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.“<sup>824</sup>

Der Harfenspieler singt daraufhin das Lied „Was hör ich draußen vor dem Tor“ zum Lobe der Sänger, die weder auf goldene Entlohnung durch Herrscher angewiesen sind noch sich an die goldene Kette legen lassen. Dies überlassen sie den Rittern und Kanzlern. Sie begnügen sich mit dem Genuss von Wein und der Freude, die sie ihrer Zuhörerschaft bereiten. Sie sind frei wie ein Vogel und dankbar für die Begabung, die ihnen die Natur zukommen ließ. Wilhelm ist begeistert von der Wahrhaftigkeit des Liedvortrags als hätte der Sänger *„es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet.“* Es schließen sich drei wesentliche Anmerkungen für den Unterschied des traditionellen, der Oralität verpflichteten Geschichtenerzählens/-singens einerseits und dem neu entstehenden literarischen Drama andererseits an. Das betrifft zum einen die Frage nach dem Autor: *„Als man nach dem Verfasser des Liedes fragte, gab es keine bestimmte Antwort; nur versicherte er, daß er reich an Gesängen sei und wünsche nur, daß sie gefallen möchten.“* Zum anderen wird ein spezifisches Konzept menschlicher Geselligkeit beschrieben. Anders als im bürgerlichen Theater, das eine Trennung von Künstlern und Publikum sowie eine beiderseitige Disziplinierung vornimmt, breitet sich hier im Wirtshaus eine rege Kommunikation aus: *„Der größte Teil der Gesellschaft war fröhlich und freudig, ... und indem man untereinander schwatzte und scherzte, fing der Alte das Lob des geselligen Lebens auf das geistreichste zu singen an.“*<sup>825</sup> Heutzutage gehört das laute Kommunizieren unter den Zuschauern im westlichen bürgerlichen Theater zu den wichtigsten Tabus. Das chinesische Publikum hingegen hat sich in dieser Frage bei weitem nicht so nachdrücklich disziplinieren lassen, auch, weil die Rolle der

---

<sup>822</sup> ebd. S.118

<sup>823</sup> ebd. S.150

<sup>824</sup> ebd. S.132

<sup>825</sup> ebd.



Musik nicht so rückhaltlos nach zwei Extrempunkten hin vereinseitigt wurde. (im Extrem Oper ebenso wie im anderen Extrem Sprechtheater) Das ist einer der Gründe, weshalb der Begriff der Oper schlecht zur Bezeichnung chinesischer Theaterformen (z.B. Peking-Oper) taugt. Ein drittes, wesentliches Moment kommt bei Wilhelm Meister zu dem Unterschied alter, musikalisch stark strukturierter Darstellungsformen einerseits und dem Spielen literarischer Dramen andererseits zu Sprache. Es wird in den gegenwärtigen, interkulturellen Diskursen bei der komparatistischen Auseinandersetzung mit Darstellungstechniken und –spezifika im Vergleich von westlichem und asiatischem Theater immer wieder auf den strengen Formenkanon des asiatischen Theaters verwiesen. Dass dieses Problem weniger mit der kulturellen Verfasstheit (asiatisch oder europäisch) einer Theaterpraxis zu tun hat, als vielmehr mit einer transkulturell existierenden Linie von oral dominanter Darstellungstechnik wird in Goethes Roman an der Diskussion zwischen Wilhelm Meister und zwei Schauspielern vor allem in seinen Vorteilen sehr deutlich:

„Überhaupt“, sagte Wilhelm, „wie beschämt dieser Mann manchen Schauspieler. Haben Sie bemerkt, wie richtig der dramatische Ausdruck seiner Romanzen war? Gewiß, es lebte mehr Darstellung in seinem Gesang als in unsern steifen Personen auf der Bühne; man sollte die Aufführung mancher Stücke eher für eine Erzählung halten und diesen musikalischen Erzählungen eine sinnliche Gegenwart zuschreiben.“ „Sie sind ungerecht!“ versetzte Laertes, „ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger; aber das weiß ich, daß die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt; wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Kompositeur auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann.“<sup>826</sup>

Laertes beschreibt hier das Problem der Autorschaft des Schauspielers für seine spielerisch-darstellerische Umsetzung von nicht durch Musik strukturierte Schauspieleraufgaben. Er findet kein Sicherheitsnetz einer lange tradierten und stilisierten Darstellungstechnik gespannt. Er muss sich alles selbst ausdenken. Einerseits kann man dieses Problem als Chance zur freien Kreativität des Schauspielerindividuum sehen. Andererseits scheitern die meisten Schauspieler auch heute noch genau an dieser Aufgabe. Der Mangel fehlenden Handwerks und mangelnder Phantasie wird manch einer Inszenierung so zum Verhängnis und dem Zuschauer zur Qual. Sowohl Wilhelm als auch Mignon finden in Krisensituationen Trost beim Harfenspieler, der mittels seiner Kunst die Begabung hat, Menschen zu sich selbst und zu anderen zu führen, statt sie in Selbstentfremdung der Verzweiflung anheim fallen zu lassen.<sup>827</sup> Die Kraft der (selbst gesungenen) Lieder hatte zu Goethes Zeit noch ein anderes Potenzial als heute. So kommt es m.E. nicht von ungefähr, dass beim Erstdruck der „Lehrjahre“ die im Roman vorkommenden Lieder mit Kompositionen von Johann Friedrich Reichardt auf besonderen Blättern eingefügt wurden.<sup>828</sup> Diese Lieder sind es gewesen, die zuerst in China in bezug auf die Rezeption von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ Verbreitung fanden.

---

<sup>826</sup> ebd. S.135

<sup>827</sup> vgl. ebd. S.140 f. und S.549 f.

<sup>828</sup> ebd. Nachwort. S.660

#### 4.5 眉娘 **Meiniang**, 迷娘 **Miniang** und 香姐 **Xiangjie**: Die chinesische Mignon

Augenbrauenmädchen (meiniang), Verwirrtes Mädchen (miniang) und Duftmädchen bzw. duftende Schwester (xiangjie) – so hießen die chinesischen Varianten der Goethe'schen Mignon.

Nach Barbara Kaulbachs Recherchen wurden 1902/03 erstmals Auszüge aus dem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ins Chinesische übersetzt. Bekannt wurde vor allem die Übersetzung des Mignon-Liedes „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“. 1932/33 gab es weitere Teilübersetzungen des Romans, von denen 1959 eine verbesserte Übersetzung angefertigt wurde. Eine komplette Romanübersetzung lag bis zu Kaulbachs Artikel 1985 nicht vor. Ihren Ausführungen zufolge begann die chinesische Rezeption des Goethe'schen Werks in China noch vor dessen Übersetzung ins Chinesische über einen Einakter Tian Hans.<sup>829</sup>

Es ist Teil der Geschichte, dass die Anfänge dieser Werkentstehung verwirrend und vermutlich nicht mehr endgültig aufzuklären sind. Eine wesentliche Spur führt zu Tian Han. Er hatte 1912 vierzehnjährig angefangen, an der Pädagogischen Fachschule in Changsha zu studieren. Zu dieser Zeit begann er, Artikel in Zeitungen zu veröffentlichen, Gedichte zu schreiben, sowie sich mit Theaterstücken zu beschäftigen - vornehmlich im Rahmen des traditionellen Theaters. 1916 beendete er sein Studium und ging zum Herbst desselben Jahres nach Japan. Dort studierte er an der Pädagogischen Hochschule in Tokio bis er 1922 nach Shanghai zurückkehrte, in das damalige Zentrum urbaner experimenteller Theaterentwicklung.<sup>830</sup> In Japan ist Tian Han nach eigenen Angaben mit Goethes Werk in Kontakt gekommen. Das erscheint schon deshalb wahrscheinlich, weil er 1921 gemeinsam mit seinem chinesischen Kollegen Guo Moruo (1892-1978) u.a. die für chinesische literarische Avantgardeanfänge Anfang des 20. Jahrhunderts so wichtige „Gesellschaft Das Schaffen“ (创造社, chuangzao she) in Tokio gründete. Guo hatte zu dieser Zeit in Japan Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ sowie „Faust“ ins Chinesische übertragen. Darüber wird es einen Austausch gegeben haben.

Der 1928 von Tian Han verfasste Einakter „Miniang“ soll auf der Adaption der Szene im Wilhelm-Meister-Roman beruhen, in der Wilhelm Meister mit dem Schauspielmädchen Mignon zusammentrifft und sie vor der Brutalität des Chefs der Seiltänzertruppe rettet. In der Tat weist diese Szene noch große inhaltliche und dramaturgische Ähnlichkeiten mit dem nachfolgenden Einakter „Leg deine Peitsche nieder“ auf, denn am Ursprungstext Tian Hans lässt sich dies nicht mehr direkt nachweisen, weil er verschollen ist und nur noch als Nacherzählung existiert.

Man könnte den Stücker Titel „Miniang“ übersetzen mit „Das verwirrte/verrückte Mädchen“ oder „Das aufsässige Mädchen“. Die weibliche Hauptrolle darin hieß *Meiniang*, Augenbrauenmädchen. Das Stück wurde zur Zeit der Shanghaier *Südchina-Gesellschaft*

---

<sup>829</sup> Kaulbach, Barbara M.: „Mignon auf der chinesischen Bühne.“ In: Debon, Günter/ Hsia, Adrian (Hg.): *Goethe und China – China und Goethe*. Bern u.a. 1985. S.201

<sup>830</sup> Zhang, Xianghua: *Tian Han nianpu*. Beijing 1992. S.19 ff. 张向华: „田汉年谱“ 北京1992年 (Tian Hans Biographie in Daten.). Es stimmt nicht, das Tian Han bereits seit 1914 in Japan studierte, wie Barbara Kaulbach angibt. Kaulbach (1985) a.a.O. S.203

(南国社 nanguo she, 1927-Sept.1930)<sup>831</sup> geschrieben. Tian Han interessierte sich im Jahr 1928 stark für die dramatische Form des Einakters, in der er eine ganze Reihe von Stücken verfasste.<sup>832</sup> Zur selben Zeit entwickelte er ebenfalls ein großes Interesse an der sogenannten Form des „Kleinen Theaters“ (xiao juchang xi, 小剧场戏). Am 16. Dezember 1928 wurde das Stück „Miniang“ in einer Abendvorstellung der Süd-China-Gesellschaft in Shanghai im Rahmen der experimentellen „Kleine Theater“-Aktivitäten auf einer Theaterbühne aufgeführt.<sup>833</sup> In diese Periode fällt auch ein auffälliges Gestaltungsinteresse an weiblichen Hauptfiguren im chinesischen Sprechtheater, wie bereits früher ausgeführt wurde. Neu war es, sich mit Frauenfiguren aus den unteren sozialen Schichten, ja sogar mit Prostituierten- oder Konkubinenschicksalen zu beschäftigen. Jin Yan (金焰) berichtet, dass er das Stück „Miniang“ 1928 in der Regie von Tian Han gesehen habe, und zwar als eine Improvisation, denn der Stücktext war noch nicht fertiggestellt. Es wurde in einer öffentlichen Spielstätte, die „Birngarten“ (梨园公所, liyuan gongsuo) hieß, aufgeführt. (Der Begriff *Birngarten* verweist auf die kaiserliche Schauspielschule während der Tang-Dynastie, weshalb Schauspieler auch „Schüler des Birngartens“ genannt werden.) Jin Yan hatte zu dieser Zeit unter der Obhut Tian Hans mit seinem Theaterberuf begonnen. Er beschreibt, dass es 1928, unter den Bedingungen des anti-imperialistischen Widerstands einerseits und dem Weißen Terror Tschiang Kai-sheks (Jiang Jieshis) sowie seiner Nationalpartei (guomindang) andererseits äußerst schwierig war, solche bereits politisch intendierten Theateraktivitäten umzusetzen. Die Zensur der *Guomindang* stand der der KP Chinas in nichts nach und war zu dieser Zeit weit repressiver ausgeprägt. Nach Jin sah sich die Süd-China-Gesellschaft einer schwierigen Situation gegenüber. Viel Kraft wurde für die Suche nach einer Spielstätte verwendet. Die verschiedenen Zwänge und organisatorischen Schwierigkeiten führten dazu, dass für die eigentliche Theaterarbeit - Schreiben des Stücks und Theaterproben - kaum Kraft und Zeit übrig blieb. Deshalb existierte das Stück am Abend der Aufführung auch nur als Skizze. Tian Han lief den ganzen Abend hinter der Bühne hin und her und soufflierte seinen Schauspielern den Text. Wenn sie ihn akustisch nicht verstanden, improvisierten sie irgendwas. In dem Stück sei es um die Tragödie eines Wanderschaulpielmädchens gegangen. Von der Goethe'schen Vorlage erwähnt Jin Yan nichts.<sup>834</sup>

Tian Han hingegen hinterließ folgende Beschreibung:

„Tian Han bearbeitete die Mignon-Geschichte aus Goethes 'Wilhelm Meister' als Einakter, der folgenden Plot hatte: Ein Alter namens Ji Buxi will die erkrankte Meiniang zwingen, mit Straßenkunststücken aufzutreten, die der Aufforderung aber nicht folgt. Daraufhin nimmt Ji Buxi eine Peitsche und schlägt das Mädchen. Ein junger Mann mit Namen Mai Site wird darüber

---

<sup>831</sup> Tian Han gab seit 1924 eine Zeitschrift mit dem Namen „Halbmonatszeitschrift Südchina“ heraus. Aus dieser Aktivität ging Anfang 1927 die „Südchina Filmtheatergesellschaft“ (nanguo dianying jushe) hervor, die im Winter desselben Jahres in „Südchina-Gesellschaft“ (nanguo she) umbenannt wurde. Im September 1930 wurde die Gesellschaft verboten. Seit 1930, insbesondere nachdem Tian Han „Unsere Selbstkritik“ (women ziji de pipan) veröffentlicht hatte, in welcher er das mangelnde politische Engagement der auf individuelle Befreiung konzentrierten chinesischen Künstler der 1920er Jahre kritisierte, wandte er sich ausdrücklich der politisch motivierten künstlerischen Arbeit zu. Vgl.: *Zhongguo da baike quanshu. xiju*. (1989) a.a.O. S.284

<sup>832</sup> Zhang (1992) a.a.O. S.101-116

<sup>833</sup> ebd. S.114

<sup>834</sup> Vgl.: Jin, Yan: „Wo de di yi ge laoshi.“ in: *Xiju yishu*. 1979, Heft3/4. S.140. 金焰: „我的第一个老师“ in: „戏剧艺术“ (Mein erster Lehrer. in: *Theaterkunst*.)

wütend. Er tritt aus der Volksmenge hervor und brüllt den Alten an, sie nicht zu schlagen und rettet sie aus ihren Schwierigkeiten.“<sup>835</sup>

Tian Han bleibt in seinem dramaturgischen Plot eng an der Goethe'schen Vorlage orientiert. Dennoch lässt sich eine erste Tendenz der Sinisierung, also der Übertragung auf chinesische Gegebenheiten feststellen. Den jungen, eingreifenden Mann nennt er *Mai Site* (迈斯特), was einer genauen *phonetischen* (nicht bedeutungsmäßigen!) Übertragung von dt. „Meister“ entspricht. Der chinesische Begriff „Meister“ (师傅, shifu), der eng mit dem des „Lehrers“ verbunden ist, schien Tian Han wohl auf die Rolle des jungen *Meiniang*-Retters bezogen unpassend, weshalb er *dessen* Namen nicht dem *Sinn*, sondern dem *Laut* gemäß übertrug. Den Vornamen Wilhelm ließ er weg, worin ein weiterer Schritt zur Sinisierung des Stoffes erkennbar wird, denn typisch chinesische Namen+Vornamen sind in der Hauptsache zwei- bis dreisilbig, während ausländische, ins Chinesische übertragene Namen in ihrer Silbenzahl weit darüber hinaus gehen. (*Stanislawski* heisst z.B. Si-ta-ni-si-la-fu-si-ji = 8 Silben 斯坦尼斯拉夫斯基 oder *Brecht* Bu-lai-xi-te = 4 Silben. 布莱希特 Dabei ist nur der Nachname berücksichtigt. Würde der Vorname auch noch übertragen, weitete sich die Silbenzahl erneut aus.) Möglicherweise war auch Tian Hans Verehrung für William Shakespeare der Goethes nicht vergleichbar oder aber, er kannte die symbolische Bedeutung des Namens „Wilhelm Meister“, die er für Goethe hatte, gar nicht.

*Meiniang* (眉娘, Augenbrauenmädchen) als auch *Miniang* (迷娘, das verwirrte bzw. verrückte Mädchen), sind phonetische Übertragungen des Namens *Mignon* ins Chinesische, wobei durch die Auswahl der chinesischen Zeichen *diese* Rolle durch die Attribute „Augenbraue“ und „verrückt“ auch inhaltlich charakterisiert wird. Man könnte *Meiniang* auch als „schönes Mädchen“ übersetzen, wobei die Konnotation „Freudenmädchen“, die in engstem praktischen und assoziativen Zusammenhang mit der traditionellen Ausübung des Schauspielberufs steht, gestreift wird, denn

„Augenbrauen sind ein wichtiges Schönheitsmerkmal. Schon vor 2000 Jahren wurden sie häufig abrasiert und nachgemalt. Berühmt ist ein Mann, der vor lauter Verliebtheit seiner Frau die Brauen nachmalte. Schön geformte Brauen sehen aus wie eine Motte; sie sollen dick sein und leicht gebogen, dann werden sie mit Schmetterlingen verglichen. Ein Kaiser der T'ang-Zeit ließ sich ein Bild von zehn Augenbrauenformen malen und gab jeder einen speziellen Namen. In Gedichten liest man häufig von ‚Brauen wie ferne Berge‘ oder von ‚traurigen (d.h. feinen) Brauen‘. Der ‚Gott mit den weißen Augenbrauen‘ (pai mei shen) ist der Gott der Freudenmädchen.“<sup>836</sup>

Der Entrepreneur der wandernden Truppe bekommt bei Tian Han, im Gegensatz zu Goethes Vorlage, einen Namen. Der Name *Ji Buxi* (吉卜西) setzt sich zusammen aus den Zeichen für *glücksverheißend*, *günstig*, *Glück* (ji), *Wahrsagerei*, *Weissagung*, *Prophezeiung* (bu) und *westlich*, *abendländisch* (xi). Man könnte ihn übersetzen als „Glück verheissende Prophezeiung aus dem Westen“. Was der Autor mit dieser Namensgebung im Sinn hatte, bleibt ungewiss. Das Schicksal des Mädchens *Meiniang* wird, wie bei Goethe einerseits männlicher Gewalt und

---

<sup>835</sup> Tian, Han: „Zhongguo huaju yishu fazhan de jinglu he zhanwang.“ in: Tian, Han/ Ouyang, Yuqian/ Xia, Yan/ Yang, Hansheng: *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji*. Bd.1 Beijing 1985. S.6 f. 田汉: „中国话剧艺术发展的径路和展望“ in: 田汉, 欧阳予倩, 夏衍, 阳翰笙: „中国话剧运动五十年史料集“北京1989年第一辑 („Werdegang und Perspektiven der chinesischen Sprechtheaterkunst“ in: *Historische Materialien aus 50 Jahren chinesischer Sprechtheatergeschichte*.)

<sup>836</sup> Eberhard (1983) a.a.O. S.26

andererseits männlicher Obhut ausgesetzt. Erst in dem Moment, wo ihr Widerstand durch den herbeieilenden Beschützer männlich beglaubigt und dadurch gerechtfertigt wird, hat dieser Widerstand Aussicht auf Erfolg. Dennoch verfolgt Tian Han auf mehreren Ebenen einen emanzipatorischen Ansatz. Zum einen wird auf das Schicksal vieler chinesischer Frauen aus dem Volk in Notsituationen hingewiesen, die sie zusätzlich zum Spielball männlicher Ausbeutungsstrategien werden lassen. Andererseits werden die „fortschrittlichen“ jungen Männer aufgefordert, Frauen wie Menschen zu behandeln und sich gegen die alte, konfuzianisch-traditionell frauenverachtende Generation aufzubauen. In Tian Hans Adaption ist der Generationenkonflikt zentral, der gleichzeitig einer zwischen Tradition/Rückschrittlichkeit und Moderne/ Fortschrittlichkeit ist. Die Frauenrolle dient als Pufferzone zwischen diesen beiden (männlichen) Perspektiven. Ihr wird aber in Aussicht gestellt, von der Fortschrittsperspektive profitieren zu können, indem die gesellschaftliche Stellung der Frau durch Fortschrittlichkeit verbessert werden soll.

He Yans, Zeng Lihuis und Qu Liuyis These der Entstehungsgeschichte des Stücks „Leg deine Peitsche nieder“ besagt, dass es zunächst einen Einakter mit dem Titel „Meiniang“ (眉娘) gegeben habe. Erst später hätte er „Miniang“ (迷娘) geheißen. Der Plot sei auf Goethes Roman „Wilhelm Meister“ zurückzuführen. Es wird bei keiner meiner chinesischen Quellen angegeben, um welchen „Wilhelm Meister“-Roman es sich eigentlich handelt. Die Nacherzählung der Goethe'schen Vorlage durch o.g. Autoren lässt vermuten, dass sie Goethes Text(e) nicht kennen, sondern ihn dem Hörensagen nach wiedergeben. Es wird auch sogleich deutlich, wie die Vorlage Goethes im chinesischen Sinne in Theaterkreisen rezipiert wurde. Diese Rezeption beinhaltet nämlich bereits entscheidende Neukreationen und signifikante Umgestaltungen, die zu allererst auf die Nutzbarkeit von Stoff und Plot im eigenen/chinesischen Kontext verweisen und sich keineswegs mit interkulturellem Interesse etwa an deutscher Theaterkultur oder Literatur aufhalten. He, Zeng und Qu erzählen die angebliche Vorlage Goethes, wo Wilhelm Meister rettend auf Mignon trifft, folgendermaßen nach:

„Ein durch brutale Ausbeutung eines Gutsbesitzers ruinierter Bauer muss in die Fremde flüchten. Er verkauft seine Tochter Meiniang (Mignon) als Lehrling an einen fahrenden Künstler. Der unersättliche Alte zwingt Meiniang, viel Geld für ihn zu verdienen. Wegen zu großer Überarbeitung wird Meiniang während einer Aufführung ohnmächtig. Der Alte peitscht sie aus und befiehlt, die Aufführung fortzusetzen. In diesem Moment erscheint ein junger Mann und stoppt die Tyrannei des Alten mit den Worten: „Leg deine Peitsche nieder!“<sup>837</sup>

Bei Goethe wurde Mignon als Kind entführt. Sie ist durch ihre Eltern nicht verkauft worden und diese waren auch keine ruinierten Bauern. Bei Goethe ist Mignon in der betreffenden Szene stark. Sie braucht keinen weiblichen Ohnmachtsanfall als Vorwand, um infolge dessen nicht zum Auftritt in der Lage zu sein. Sie provoziert hingegen ohne jegliches Zeichen von Schwäche oder Furcht den Impresario der Truppe. Sie treibt ihn in einen unkontrollierten Wutanfall und macht ihn damit lächerlich. Mignon will einfach nicht auftreten. Sie ist EIGENSinnig. Dieser Eigensinn ist Teil ihrer Würde und einer der Gründe für Wilhelms Faszination an ihr. Natürlich widerspricht dieser Trotz und das Beharren auf dem eigenen Willen völlig konfuzianischen

---

<sup>837</sup> Vgl.: He, Yan/ Zeng, Lihui/ Qu, Liuyi: Cui Wei he 'Fangxia ni de bianzi' In: *Xin Wenxue shiliao*. 4/1981. S.223  
何延, 曾立惠, 曲六乙: „崔嵬和‘放下你的鞭子’“ in: „新文学史料“1981年4号 (Cui Wei und 'Leg deine Peitsche nieder'. in: Historische Materialien zur Neuen Literatur.)

Weiblichkeitsidealen - was nicht bedeutet, dass es einen ähnlichen weiblichen Eigensinn nicht auch in China gegeben hätte.

Zhao Mingyi bestreitet, dass das Stück „Leg deine Peitscher nieder“ auf einer Vorlage von Tian Han basierte. Vielmehr gehe es zurück auf eine Bearbeitung des Stücks „Miniang“ der beiden Schauspieler Wan Laitian (万籁天) und Zuo Ming (左明), die zur *Süd-China Gesellschaft*<sup>838</sup> gehörten. Deren Stück sei aber noch in einem Theaterraum und noch nicht auf der Straße aufgeführt worden. Der Plot ihres Stücks war inspiriert durch „die Geschichte einer vagabundierenden Künstlerin mit Namen Miniang (das verrückte Mädchen, A.B.), die in einem Roman des deutschen Literaten Goethe vorkommt. Deshalb gaben sie ihrer Aufführung den Titel ‚Miniang‘“.<sup>839</sup> Da weder Tian Han noch Jin Yan berichten, welche Schauspieler den improvisierten Einakter 1928 bei Veranstaltungen der „Süd-China Gesellschaft“ zum besten gaben und auf welche Weise und andererseits Zhao Mingyi nicht konkretisiert, wo und wann er Wan Laitian und Zuo Ming auf der Bühne gesehen haben will, bleibt für die Autorin nur die Spekulation über den konkreten Hergang. Es ist wohl nach Lage der Dinge davon auszugehen, dass der Plot schnell und variabel durch verschiedenste Schauspieler im Rahmen darstellerischer Improvisation anzueignen war. Es ist daher kein Wunder, dass es insbesondere Schauspieler waren, die durch ihre Hinzufügungen und ihre Anleihen aus den traditionell verbreiteten Formen des Straßen- und Plätze-Theaters diesem Stück zu großer Popularität verhalfen. Sie sind zu wesentlichen Koproduzenten für die chinesische Adaption geworden.

Jin Shan (金山, 1911-1982), der zu einem der Starschauspieler von „Leg deine Peitsche nieder“ ab Mitte der 1930er Jahre wurde, fasste diese Produktionsweise folgendermaßen zusammen:

„Dieses Stück ist von einer Vielzahl von Schauspielern gespielt worden. Es entstand in der stürmischen Zeit des antijapanischen Widerstandskampfes, in einer existenzgefährdenden Epoche für unser Volk. Es ist der ‚Marsch der Freiwilligen‘<sup>840</sup> in der Geschichte proletarischen Theaters. Es handelt sich um einen Theaterplot (幕表戏, mubiaoqi), der in der Aufführungspraxis durch die Schauspieler unter den jeweils vorgefundenen Bedingungen bereichert und verändert wurde.“<sup>841</sup>

Aus Jin Shans Perspektive war das Spielen dieses Stücks eine Angelegenheit antijapanischen Widerstands und nationalen Patriotismus. Er beschreibt damit die dritte und erfolgreichste Phase der Wirkungsgeschichte dieses Stücks, die frühestens 1935 und spätestens 1937 beginnt. Die erste Phase war durch Tian Hans Adaption 1928 eingeleitet worden. Sie spielte in

---

<sup>838</sup> Zeng, Lihui führt aus, dass Zhao Mingyi dargelegt hätte, die beiden fraglichen Schauspieler hätten zur „Modernen Gesellschaft“ (摩登社, modengshe) gehört. Zeng, Lihui: „Jin Shan wei wo shiyi. - Guanyu ‚Fang xia ni de bianzi‘“ in: *Yicong*. 6/1982 S.43. 曾立惠: „金山为我释疑“ in: 艺丛. 1982年第6号 (Jin Shan räumt meine Zweifel aus dem Weg. - Über ‚Leg deine Peitsche nieder‘ in: *Essays zur Kunst*) Zeng Lihui gibt an dieser Stelle fast wortwörtlich wider, was er bereits in seinem mit He Yan und Qu Liuyi verfassten Artikel zur Goethe’schen Vorlage dargelegt hatte.

<sup>839</sup> Zhao, Mingyi (1979) a.a.O. S.286

<sup>840</sup> Der „Marsch der Freiwilligen“ (义勇军进行曲, yiyong jun jinxingqu) entstand 1932 als Titelmusik für den Film „Söhne und Töchter im Widerstand“. Das Lied wurde am 27.9.1949 von der Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes zur vorläufigen Nationalhymne bestimmt und erst am 4.12.1982 vom Nationalen Volkskongress, dem chinesischen Parlament, als offizielle Staatshymne der VR Chinas festgelegt. Komponiert wurde die Musik vom zwanzigjährigen Nie Er (1912-1935), der bereits 23jährig starb. Vgl.: Kraus, Richard Curt: *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York, Oxford 1989 S.48 f. Diese Hymne wird jeden Morgen bei Sonnenaufgang, begleitet von militärischen Zeremonien, vor dem Tiananmen-Tor auf dem Tiananmen-Platz gespielt.

<sup>841</sup> Zeng (1982) a.a.O. S.43

Innenräumen, wandte sich an ein urbanes Publikum und hatte einen im weitesten Sinne humanistischen Ausgangspunkt. Die Goethe'sche Vorlage blieb durch verschiedene Indizien sichtbar und – fremd. Die zweite Phase der Wirkungsgeschichte wurde ab 1931 durch Chen Litings Fassung und der darauf aufbauenden Fassung des Schauspielers Cui Wei eingeleitet.

Von der o.g. „Miniang“-Aufführung durch die Schauspieler Wan Laitian und Zuo Ming zeigten sich Zhao Mingyi und Chen Liting beeindruckt genug, um auf dieser Grundlage eine eigene Variation, die dann erstmalig den Titel „Leg deine Peitsche nieder“ bekam, zu erarbeiteten. Zhao Mingyi schreibt dazu:

„Das Stück „Leg deine Peitsche nieder“ wurde im Frühjahr 1933 geschaffen. Chen Liting (陈鲤庭), Jiang Jingyu (姜敬舆) und ich diskutierten es gemeinsam und schrieben es an einem Tag, in Vorbereitung eines Programms, das von Chen Liting in Pudong (Stadtteil von Shanghai A.B.) und Nanhui inszeniert und aufgeführt werden sollte, zu Ende. Nach der Befreiung veröffentlichte An E dieses Stück in einer Ausgabe der Zeitschrift „Jugend Chinas“ (中国青年, *zhongguo qingnian*). Die von ihr hinzugefügte Anmerkung, wonach Tian Han der Autor sei, ist nicht korrekt.“<sup>842</sup>

Es ist richtig, dass Tian Han das Stück „Leg deine Peitsche nieder“ nicht geschrieben hat. Das hat er selbst auch so formuliert. Ihm ist aber wohl die Grundidee der Vorläufervarianten zu verdanken - auch wenn Li Tianji dies für Chen Litings Fassung bestreitet. Er vertritt die Meinung, dass weder der Inhalt noch die dramaturgische Fabel der Bearbeitung Tian Hans gleichen würden.<sup>843</sup>

Ding Yanzhao, der eine ausführliche Recherche, die Stückgeschichte von „Leg deine Peitsche nieder“ betreffend, vorlegte, fand im September 1984 einen Beitrag von Shen Rengfu mit dem Titel „Chronik wichtiger Ereignisse der Südchina Gesellschaft“<sup>844</sup>. Shen wiederum führt die Fassung von Chen Liting und Zhao Mingyi auf die direkte Adaption der Goethe'schen Vorgabe, ohne den Umweg über Tian Han, zurück. Um die Verwirrung nicht noch zu vergrößern, interviewte Ding Yanzhao den Künstler Chen Liting am 2.2.1984, um dessen Variante der Erzählung herauszufinden. Auf die Frage nach dem Autor antwortet Chen Liting, dass überhaupt nicht wichtig sei, wer das Stück geschrieben hätte. Wichtig sei viel mehr, dass vor und nach Auflösung der Liga Linker Theaterkünstler der veränderte Bewusstseinsgrad des Volkes die Entstehung, Verbreitung und Entwicklung von „Leg deine Peitsche nieder“ ermöglicht hat. Aus Chen Litings Perspektive wird die Entstehungsgeschichte des Einakters durch Ding Yanzhao folgendermaßen nacherzählt:

„1930 beendete Chen Liting sein Studium an der Daxia-Universität. Durch Vermittlung eines Freundes wurde er Lehrer im Kreis Nanhui, im Ort Datuan wo er mit der Herrschaft der mit den Beamten und der Gentry kollaborierenden Nationalpartei nachdrücklich in Kontakt kam. Das Volk litt weit und breit Not und war Unruhen ausgesetzt. Chen wurde Augenzeuge, wie die Flüchtlinge des Ortes wegen einer Hungersnot ihre Häuser verließen und sich zu einem Haufen

---

<sup>842</sup> Zhao (1979) a.a.O. S.286

<sup>843</sup> Li, Tianji: „Chen Liting pingzhuan.“ in: *Zhongguo huaju yishujia zhuan*. Bd.6. Beijing 1989. S.210 李天济: „陈鲤庭评传“ in: „中国话剧艺术家转“ 第六辑北京1986年. („Kommentar zu Chen Liting.“ in: Kommentare zu chinesischen Sprechtheaterkünstlern.)

<sup>844</sup> Shen, Rengfu: „Nanguoshe dashi ji“ in: *Zhongguo xiandai wenhua wenyi ziliao cong kan*. Bd.8. 1984. 沈仍福: „南国社大事记“ in: „中国现代文艺资料丛刊“第八辑1984年. („Chronik wichtiger Ereignisse der Südchina Gesellschaft.“ in: Buchreihe zu Materialien chinesischer Gegenwartskunst- und Kultur) zitiert nach Ding (1986) a.a.O. S.30

zusammenschlossen, um etwas zu essen zu fordern. Damals nannte man solche elenden Szenen ‚chi da hu‘ (吃大户, „Freßt die Gutsbesitzer.“ Dies ist ein volkstümlicher Ausdruck dafür, dass in Zeiten der Hungersnot die Hungernden massenhaft in die Häuser der Grundherren eindringen, um sich Nahrung zu verschaffen. A.B.) Dieses Ereignis regte ihn 1931 in den Sommerferien dazu an, nachdem dieser Eindruck einige Tage in Chen Liting wirkte, ein kurzes Stück zu schreiben. Der Titelvorschlag lautete „Leg deine Peitsche nieder“. Dieses 1931 verfasste Stück beschreibt, wie eine Gruppe von Flüchtlingen versucht, sich als Straßenkünstler mit dem Vorführen von Kunststückchen eine ärmliche Existenz zu sichern. Das Schauspieler-Mädchen ist traurig und erschöpft, kann sich nur mit Mühe halten als ein alter Kunstverkäufer (卖艺汉, Maiyi Han) hastig und unerwartet die Peitsche schwingt. Zu diesem Zeitpunkt springt plötzlich ein junger Mann schimpfend aus den Publikumsreihen hervor, um vorwurfsvoll nach dem Grund für dieses Verhalten zu fragen. Eigentlich sind der Alte und das Mädchen Vater und Tochter, die aufeinander angewiesen sind. Ihre Heimat war jahrelang Hungersnöten ausgesetzt. Sie erduldeten drückende Steuern und Abgaben ohne Ende, die Schikanen der Beamten und der Gentry sowie andauernde Söldnerunruhen. So konnten sie nicht weiterleben. Sie gingen in die Fremde und schlugen sich vagabundierend mit Müh und Not durch. Es ist schwer, als herumziehende Wanderkünstler für ausreichenden Lebensunterhalt zu sorgen. Der Alte jedoch beklagte sich lediglich über die göttliche Fügung, dass armen Leuten ein bitteres Schicksal beschieden sei. In diesem Moment ertönt der zornige Appell eines jungen Mannes: Wir müssen die Peitsche gegen diejenigen verbrecherischen Hauptschuldigen wenden, die euch zwingen, Heim und Herd zu verlassen, Hunger zu leiden und ein Leben in der Emigration zu führen!“<sup>845</sup>

Die Zeitangaben von Zhao Mingyi, der 1933 für die Stückentstehung und seine Ko-Autorenschaft angibt und der von Chen Liting zwei Jahre früher angegebenen besteht eine signifikante Differenz. Diese ließe sich dadurch erklären, dass es sich bei der *Fassung* die Zhao Mingyi meint, um eine überarbeitete Fassung der von Chen Liting 1931 geschriebenen handelt. Diese Annahme wird durch die von Chen Liting weiter ausgeführte Werkgeschichte aus seiner Perspektive durchaus erhärtet.

Wesentlich an Chens Text von 1931 ist folgendes:

- der Stücktitel wird umformuliert in die Hauptaussage des Stücks, welche am Ende als Parole ins Publikum gerufen wird: Leg deine Peitsche nieder!
- zur Stückgrundlage wird die eigene Erfahrung des Autors auf dem chinesischen Lande hinzugefügt und somit der Plot weiter aktualisiert und sinisiert. Mit dem Interesse für die Landbevölkerung wird der Öffentlichkeitsfaktor enorm erweitert, da der Anteil der Landbevölkerung über 90% betrug und die entscheidenden politischen wie militärischen Kämpfe bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts in China durch die Mobilisierung dieses Bevölkerungsanteils entschieden wurden. Mao Zedong hatte das z.B. früh erkannt. Seine Siege über die Japaner und die Nationalpartei beruhten auf dieser Einsicht.
- Angriffsziel sind die egoistischen Grundbesitzer, korrupten Beamten und die Politik der Nationalpartei, die nämlich die Massenfluchtbewegungen hervorrufen und Menschen dadurch zwingen, sich mit Straßenkunststückchen vor dem Hungertod zu bewahren. Diese äußere Gewalt schlägt sich nieder – im wahrsten Sinne des Wortes – auf innerfamiliäre Umgangsformen.
- es wird eine Vater-Tochter-Beziehung zwischen dem gewalttätigen Entrepreneur und dem Schauspielmädchen konstruiert. Damit verschärft sich der dramatische Konflikt. Der

---

<sup>845</sup> Ding (1986) a.a.O. S.30 Eine ähnliche Beschreibung findet sich in: Li, Tianji (1989) a.a.O. S.206 f.



Vater wird als abergläubisch und schicksalsergeben gezeigt und darin kritisiert. Das Mädchen ist Opfer der alten, konfuzianischen Generation (Vater), welches von der fortschrittlichen, liberaleren neuen Generation (einem jungen Mann) gerettet wird. Sie bleibt Objekt patriarchaler Strukturen und wird quasi als Staffettenstab von einer Generation zur anderen weitergegeben.

- Melodramatik und Widerstand. Die Opferrolle des Mädchens verdoppelt sich. Sie teilt zum einen das entwurzelte Schicksal ihres Vaters aufgrund gesellschaftlicher Gewalt. Zum anderen wird sie in dieser bereits dramatischen Situation nicht nur durch einen fremden Entrepreneur, sondern durch ihren eigenen Vater erneuter Gewalt ausgesetzt. Um diese Gewalt noch einmal zu verstärken, ist das Mädchen obendrein krank und schwach. Durch die Akkumulation des Leidfaktors verstärkt sich nach chinesischer Logik der moralische Widerstandswert des Mädchens. Das Publikum kann zum Weinen gebracht und darüber zum Aufstand motiviert werden.
- dem jungen Mann wird die Rolle des fortschrittlichen, aktiven und aufrüttelnden Aktivisten zugeordnet, der am Schluss das Publikum zu aktivem Eingreifen auffordert. Er wird von der Rolle „Junger Mann“ bald zur Rolle „Junger Arbeiter“ umfunktioniert.

Chen Liting geht nicht explizit auf Tian Hans Vorlage ein. Er unterhielt aber sowohl zu Tian Han als auch zu dessen jüngerem Bruder Tian Hong (田洪) rege Arbeitskontakte. Es ist demnach wahrscheinlich, dass sich der Plot der „Miniang“-Geschichte in der quirligen Shanghaier Theaterszene jener Jahre bis zu ihm herumgesprochen hatte, da sie sich ohnehin eher über das Hörensagen – also oral – als über das Lesen verbreitete. Die erste Aufführung von Chen Litings Stück am 10.10.1931<sup>846</sup> in Nanhui war erstmalig als ein Mittelding zwischen

---

<sup>846</sup> Gemeint ist der 10.10.1911, der später der wichtigste Staats- und Parteifeiertag der Nationalpartei wurde. An diesem Tag kam es in Wuhan (Provinz Hubei) zu einem Militäraufstand. Wuhan bezeichnet ein Konglomerat aus drei Städten (Wuchang, Hanyang und Hankou), wobei der erste Stadtteil von den beiden anderen durch den Yangzi-Fluß getrennt wird. Durch die Kontrolle des mittleren Yangzi-Flusses und dem Zugang zu 9 Provinzen war dieser Ort von großer strategischer Bedeutung. Hier hatten Modernisierungsbewegungen, die eine Verwestlichung anstrebten, gewirkt, ausländische Industrie hatte sich angesiedelt. Das hier akkumulierte Kapital folgte gleich nach Shanghai auf Rang zwei. Außerdem befand sich hier eine der größten Waffenfabriken, die u.a. deutsche Waffen herstellte. Die neue Hubei-Armee war nach dem Modell der deutschen und japanischen Armee strukturiert und verfügte sogar über Kanonenboote. Sie gehörte zu den Eliteeinheiten des Qing-Dynastie. Deshalb wohl auch ist sie von verschiedenen antimandschurischen Kräften und prorepublikanischen Kräften unterwandert worden. Durch den Zusammenschluß der beiden mehr oder weniger Geheimgesellschaften „Literaturgesellschaft“ (Wenxue she) die aus der „Gesellschaft zum Studium militärischer Angelegenheiten“ (Zhenwu xueshe) hervorgegangen war und der 1907 in Tokio gegründeten „Gesellschaft gegenseitigen Fortschritts“ (Gong Jin Hui), wurde eine operative Organisationsbasis für den Aufstand in Wuhan geschaffen. Mitglieder beider Organisationen waren gleichzeitig Mitglieder der von Sun Yatsen gegründeten „Liga der Verbündeten“ (Tongmenhui), die wiederum ein Vorläufer der späteren Guomindang war. Diese Organisationen unterwanderten die Neue Hubei Armee. Nach mehreren Anlaufschwierigkeiten kam es am 10.10.1911 zum Aufstand, der einem Militärputsch ähnelte. Nach dem siegreichen Aufstand wurde eine Militärregierung gegründet. Aus diesem und anderen Ereignissen folgte, daß verschiedenste Provinzen sich von der Qing-Monarchie für unabhängig erklärten. Am 1. Januar 1912 wurde Sun Yat-sen zum provisorischen Präsidenten der Republik China gewählt und am 12. Februar desselben Jahres dankte der letzte Kaiser Pu Yi ab. Diese historischen Ereignisse werden auch als Xinhai-Revolution bezeichnet, die z.T. als bürgerliche Revolution interpretiert wird. Angesichts der unterentwickelten chinesischen Bourgeoisie allerdings und der eigentlichen Trägerschicht, nämlich der reform- und machtiinteressierten Gentry-Familien in den Provinzen einerseits und den an einer Zentralgewalt nicht interessierten Militärgouverneuren (auch war lords genannt) scheint diese Bezeichnung nicht ganz richtig zu sein. Ein deutliches Indiz dafür ist z.B. die Tatsache, daß derjenige General, der vom Qing-Kaiser gegen die Aufständischen aufgeboden wurde, nur kurz nach Sun Yat-sens Präsidentschaft von diesem das Amt des Präsidenten angeboten bekam und es auch annahm. Die Bezeichnung „bürgerlich“ ist eher der Marx'schen Entwicklungsstufenleiter (Urgesellschaft, Sklavenhaltergesellschaft, Feudalismus, Kapitalismus, Sozialismus) entlehnt und

*Straßentheater* und „Gebäudetheater“ konzipiert und richtete sich explizit an die Landbevölkerung, während die zweite Aufführung während des Mondfestes<sup>847</sup> im Herbst 1932 in Shanghai wieder in einem Theaterraum gespielt wurde und sich an urbane Schichten wie Lehrlinge, Arbeiter, Studenten und deren Familienangehörigen wandte. Es gehört traditionell zu den Technologien der politisch motivierten Untergrundarbeit mit theatralen Mitteln, bestimmte Feste zu okkupieren und sich auf diese Weise einer gewissen Zuschauerzahl und Öffentlichkeit zu versichern.

„Entsprechend offizieller Regelungen sollte jedes Jahr am 10. Oktober ein großes Unterhaltungsfest stattfinden. Ich schrieb sogleich einen Brief an Zhao Mingyi und Jiang Jingyu in der Hoffnung, dass die Theater-Liga zur Durchführung einer Propagandaaufführung Leute schicken würde. Es dauerte nicht lange, dass vier Personen erschienen. Dabei handelte es sich um Xie Yunxin (谢韵心)<sup>848</sup>, A Liang (阿梁), Bu Luo (卜落) und Mi Sizhang (密司张). Von diesen Namen kannte ich nur Xie Yunxins, denn ich hatte seine Publikation über professionelles Theater in einer Theaterzeitschrift gelesen. Ich nannte ihn Lao Xie (ehrenwerter Xie)<sup>849</sup>. Als wir darüber diskutierten, welches Stück gespielt werden könnte, gab ich ihnen mein ‚Leg deine Peitsche nieder‘ zu lesen. Lao Xie sagte: ‚Lass uns spielen, was du geschrieben hast.‘ Also führte ich sie zu meinem kleinen Wohnort, wo Lao Xie Regie führte sowie A Liang und andere mitarbeiteten. Am 10.10.1931 wurde das Stück in Nanhui auf dem Vergnügungsfest aufgeführt. Damals waren auf den Straßen Strohhütten für das Fest errichtet worden. Im Publikum befanden sich Schüler und Passanten. Es herrschte ein großes Durcheinander. Die Wirkung war keineswegs ideal. Die ein, zwei Tage vor und nach unseren Aufführungsaktivitäten waren der Beginn meines Kontaktes zur Theater-Liga.“<sup>850</sup>

Im Frühjahr 1932 kehrte Chen Liting nach Shanghai zurück und wurde in Aktivitäten verschiedenster Theatergruppen, die durch die Liga linker Theaterkünstler unterstützt wurden, involviert. Zum Mondfest wurde das Stück „Leg deine Peitsche nieder“ in einem kleinen Saal in einer neuen Arbeitersiedlung im Shanghaier Stadtteil Pudong von begeisterten Jugendlichen gespielt. Die weibliche Rolle übernahm die 19jährige Leiterin einer Abendschule für Arbeiter Zhu Gexian (朱谔仙).

Aus der Beschreibung der Aufführung geht hervor, dass es im Bereich der *Rollenbezeichnungen* zu weiteren Sinierungsbemühungen des einst Goethe entlehnten Stoffes kam. Die weibliche Hauptrolle hieß nun Yinü (艺女), das *Künstlermädchen*, während die Rolle des Entrepreneurs als Vater definiert wurde und fortan den Namen Mai Yihan (卖艺汉), der *Kunstverkaufende Chinese* hieß. Der eingreifende Retter ist nicht mehr Mai Site, sondern ein *Junger Mann*. Damit ist sowohl auf der Ebene des Stücktittels als auch der Rollenbezeichnungen eine weitere Entfernung von der ursprünglichen Inspirationsquelle deutlich geworden. Diese Entwicklung,

---

damit überdies als eurozentristisch abzulehnen. Vgl. dazu u.a. Dong (1991.) S.303 ff.; Fairbank (1989) S.170 f.; Gernet (1988) S.526 f. und Epstein, Israel: *Vom Opiumkrieg bis zur Befreiung* Beijing 1985. S.113f.

<sup>847</sup> Das Mond- oder auch Herbstfest gehört zu den traditionellen Festen in China. Er wird am Tag der größten Erdferne zum Mond begangen. Mit ihm verbinden sich verschiedene religiöse Praktiken, Sagen und Geschichten. Üblicherweise werden an diesem Tag Mondkuchen verzehrt, die ursprünglich auf Opferpraktiken zurückgehen. Sowohl das Mondfest als auch diese Kuchen, in denen man geheime Botschaften verstecken und unbemerkt verbreiten konnte, sind in der Geschichte für subversive Widerstandsaktivitäten genutzt worden. Vgl.: Latsch (1984) a.a.O. S.76-87

<sup>848</sup> Xie Yunxin ist unter dem Namen Zhang Min (章民)berühmt geworden.

<sup>849</sup> Lao Xie bzw. Zhang Min war zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt.

<sup>850</sup> Chen Liting im Interview mit Ding Yanzhao in: Ding (1986) a.a.O. S.30 f.

die noch weitergeführt werden wird, war entscheidend dafür, dass dieses Stück als *chinesisches* Stück wirken und dem Publikum vertraut gemacht werden konnte.

Cui Wei (1912-1979, 崔嵬), ein anderer Film- und Theaterschauspieler, der auch Theaterautor und -regisseur war, hat maßgeblich zur Verbreitung und Weiterentwicklung des Stückes beigetragen. Er wurde in der Provinz Shandong geboren. Mit 12 Jahren arbeitete er in Qingdao, der einst von Deutschen angelegten und nach dem 1. Weltkrieg den Japanern übergebenen Hafenstadt, in einer Tabakfabrik. Später besuchte er die Mittelschule, aus der schloss man ihn aber wegen seiner Teilnahme an fortschrittlichen Bewegungen aus. 1931 wurde er Schüler in der Dramatikerklasse der Staatlichen Experimentierschauspielschule der Stadt Ji'nan, Provinz Shandong. (Ji'nan shandong sheng li shiyan juyuan bianju ban, 济南山东省立实验剧院编剧班). Noch im selben Jahr kehrte er nach Qingdao zurück, um dort die „Möwe-Theatergesellschaft“ (hai'ou jushu, 海鸥剧社) zu gründen. Mit dieser Gruppe arbeitete er auf dem Land im anti-japanischen Widerstand. Seine Verbundenheit und Vertrautheit mit seinen bäuerlichen Landsleuten drückte sich auch darin aus, dass er sich neben den neuen Theatergenres aus dem Westen auch ein großes Interesse an eigenen Theatertraditionen bewahrte und sich mit ihnen ganz praktisch auseinandersetzte. Das soll z.B. in seinen Regiearbeiten zu einer ganz eigenen Stilistik geführt haben, die auf der Grundlage des westlichen Realismus die traditionellen chinesischen Darstellungsprinzipien des *xieyi* (写意) nutzte.<sup>851</sup> 1935 musste er aus Ostchina fliehen und ging nach Shanghai, wo er in verschiedenen Theatergruppen, u.a. auch in der *Shanghaier Gesellschaft der Theateramateure* (shanghai yeyu juren xiehui, 上海业余剧人协会), die allerdings zu den wichtigsten professionell arbeitenden Gruppen zählte, mitwirkte.<sup>852</sup> Cui Wei kam mit dem Stück „Leg deine Peitsche nieder“ 1932 durch Kontakte zur Shanghaier Theaterszene in Berührung. Aber auch diese Geschichte hat so viele Varianten wie Erzähler. Cui Wei selbst sagt aus:

„Während meiner Zeit in Qingdao zwischen der Periode vor dem Überfall der Japaner auf China am 18.9.1931 (九一八事变, jiu yi ba shibian), als ich studierte und der 9.-Dezember-Bewegung 1935 (一二九运动, yi'erjiu yundong) habe ich oft in der Stadt (都市, dushi) Theater gespielt. Doch wir fanden, dass die Hauptkraft des antijapanischen Widerstandes eigentlich auf den Dörfern zu finden war, wo wir deshalb im Theater ein Werkzeug sahen, das Volk zu bilden und zu organisieren. Im Frühjahr 1932 gingen wir daher nahe Qingdao aufs Land. Da der Bildungsstand der bäuerlichen Bevölkerung in Shandong sehr niedrig war, dachten wir, dass sie die Theaterstücke, die wir in der Stadt spielten, bestimmt nicht verstehen würde. Da wir kein passendes Stück fanden, beschlossen wir, selbst eins zu schreiben und zwar nach dem Muster von ‚Leg deine Peitsche nieder‘. Jedoch ging das von Shanghaier Freunden an uns geschickte Manuskript verloren, woraufhin Jian Dijun 建地君 (fiktiver Name) und ich das Stück ‚Fast verhungert‘ (ji'e xian, 饥饿线) schrieben.“<sup>853</sup>

Gleich im Anschluss an diese Selbstaussage führen die Autoren des Artikel aus, Cui Wei habe das Manuskript aus Shanghai im *Sommer* 1932 erhalten. Dieses sei von Chen Liting aufgeschrieben worden. Von der Goethe'schen Vorlage habe Cui Wei nichts gewusst. Auf der

---

<sup>851</sup> Im chinesischen Diskurs des interkulturellen Vergleichs wird die westliche Darstellungsmethode als *xieshi* 写实 (die Beschreibung der Wirklichkeit, der realen Dinge) bezeichnet, während das chinesische *xieyi* (die Beschreibung der Bedeutungen mit symbolischen Mitteln) sich davon unterscheidet. Ich muss es an dieser Stelle bei dieser sehr vereinfachten Zusammenfassung des hoch interessanten und sehr komplexen Diskurses belassen.

<sup>852</sup> *Da baike quanshu. xiju*. (1989) a.a.O. S.80

<sup>853</sup> Cui Wei in: He/ Zeng/ Qu (1981) a.a.O. S.222 f.

Grundlage von Chens Vorgabe wurde das Stück „Fast verhungert“ verfasst. Im Winter 1932 soll Cui Wei sein Stück überarbeitet haben. Nun trug es den Titel „Auf der Straße des Hungers“ (ji'e xian shang, 饥饿线上). Im Frühjahr 1933 sei es anlässlich des traditionellen Frühlingsfestes unter Anleitung der Untergrundbewegung der KP schließlich von der „Möwe-Theatergesellschaft“, angereichert durch lokale inhaltliche (bäuerliche Situation vor Ort) und formale Eigenheiten (Aufführungspraktiken) auf den Dörfern gespielt worden. Das Ensemble der dramatis personae hatte sich erneut verändert. Ein Vater mit Namen Lao Han (der alte Chinese) tritt mit seinen beiden Kindern auf. Die ältere Tochter heisst nun Xiangjie (Duftmädchen). Sie hat einen jüngeren Bruder. Beide werden gleichermaßen vom Vater mit der Peitsche verprügelt. Xiangjie singt ein Lied mit dem Titel „Dezember“ (shi'er yue, 十二月), in dem die Zeile „Ji'nan und Yantai werden durch die Artillerie beschossen“ vorkommt. Ji'nan und Yantai sind Städte in der Provinz Shandong, die von den japanischen Aggressoren angegriffen wurden. Aus der Beschreibung geht nicht direkt hervor, ob es sich um Straßentheater gehandelt hat. Die weibliche Hauptrolle des Duftmädchens (Xiangjie) spielte Li Yunhe (李云鹤), die unter ihrem Namen Jiang Qing (江青) als Maos Gattin im weiteren Verlauf der chinesischen Geschichte traurige Berühmtheit erlangte. 1936 überarbeitete Cui Wei seine Stück-Fassung, als er sich bereits in Shanghai aufhielt. Nun nannte er es „Leg deine Peitsche nieder“<sup>854</sup> Eine ganz entscheidende Komponente wird dem Plot hinzugefügt und leitet damit die dritte und erfolgreichste Phase des Stücks ein.

- Der Fluchtgrund für nun wieder Vater und Tochter ändert sich. Nicht die Machenschaften der Grundbesitzer und der Nationalpartei lösen die Flucht aus, sondern die Japaner vertreiben die Chinesen aus ihrer Heimat, indem sie deren Dörfer zerstören. Der Nationalpartei wird eine Mitschuld wegen mangelhaften Widerstandswillens angelastet.
- Es tritt wieder ein Junger Mann auf, der gegen den schlagenden Vater einschreitet, woraufhin dieser seine traurige Geschichte erzählt.<sup>855</sup>

Chen Litings ursprüngliches Stück hatte Cui Wei erstmals in Shanghai gesehen, wo er sich 1935 in der „Theatergesellschaft des Ostens“ (dongfang jushe, 东方剧社) engagierte, die die Aufgabe hatte, Schauspieler zu Aufklärungs- und Propagandazwecken auszubilden. Dort traf er auch auf den bereits erwähnten Jin Shan sowie auf Zhang Min, dem ersten „Peitsche“-Regisseur, in dessen legendärer Aufführung „Der Revisor“ Cui Wei 1936 mitspielte.<sup>856</sup> Cui Wei wurde als Darsteller des alten Kunstverkäufers in „Leg deine Peitsche nieder“ sehr bekannt. Allerdings die wichtigste Neuerung, die zur rasanten Verbreitung dieses Stücks und dessen aktivierender Wirksamkeit im antijapanischen Widerstand wie nichts sonst beitragen sollte, war neben der signifikanten inhaltlichen Änderung des Plots der Einsatz eines Liedes, das die Verbrechen der Japaner anprangerte. Ob auch die Namensänderung des Schauspielermäddchens in *Xiangjie* statt *Meiniang* oder *Yinü* durch Cui Wei vorgenommen wurde oder aber dieser bereits durch die Fassung von Chen Liting vorgegeben war, ist nicht zu ermitteln. Chen Liting glaubt, dass Cui

---

<sup>854</sup> ebd. S.223

<sup>855</sup> Diese Nacherzählung findet sich in einer Fußnote bei Bernd Eberstein. Die von ihm angegebene Quelle ist allerdings nicht korrekt. Vgl.: Eberstein (1983) a.a.O. S.146

<sup>856</sup> He/ Zeng/ Qu (1981) a.a.O. S.223

Wei eine Fassung des Stücks gelesen hat, die aus Sicherheitsgründen gar nicht mit Chen Litings Namen versehen war und die der zweiten Aufführung des Stücks 1932 in Shanghai zugrunde lag. Diese fand aber anlässlich des Mondfestes im *Herbst* 1932 statt. Demnach kann höchstens die zweite Fassung Cui Weis, die „Auf der Straße des Hungers“ hieß und im *Winter* 1932 hergestellt wurde, darauf beruhen.<sup>857</sup> Die Fassung, die am weitesten verbreitet wurde und auch heute noch gedruckt zu finden ist (meine Übersetzung findet sich im Anhang), wird zu Recht als von einem kollektiven Autor verfasst bezeichnet. Dieses nun zu Literatur geronnene Theaterstück beinhaltet offenbar alles, was sich als aufhebenswert herausstellte. Dazu gehört die

- spezifische Darstellungsform, die formal eine Mischung aus westlichem Sprechtheater und chinesischen, sowohl städtischen als auch ländlichen volkstümlich-musikalischen, theatralen Kleinkunstformen zusammenführt. Funktional wurde eine Form entwickelt, die auf je aktuelle, kritikwürdige Zustände reagieren kann und schließlich zu einem spezifischen eigenständigen Genre sowohl von Theaterkunst als auch von politischer Widerstandstheatralität, dem *Jietouxi* (Straßentheater) führte
- der Plot bleibt nahe an dem, was Cui Wei in seiner Bearbeitung von 1936 vorgab. Die Rolle der Xiangjie wird noch einmal weitgehender emotionalisiert, indem sie die Schläge ihres Vaters nicht nur erträgt, sondern auch noch rechtfertigt. Je mehr der Stückinhalt sich von der Goethe'schen Vorlage entfernte, umso brauchbarer wurde er für den chinesischen Kontext.
- die Hauptrollen sind *Mai Yihan*, der fahrende Künstler, der mit seiner Tochter, der einstigen *Mignon/Meiniang*, die nun *Xiangjie* heisst, auftritt. Hinzu kommt statt Wilhelm Meister/*Maisite* die Rolle des *Qinggong* (青工), der junge Arbeiter. In ihn hat sich die einstige Rolle des *Jungen Mannes* verwandelt hat, nachdem die KP Chinas die Arbeiterklasse als die fortschrittlichste Kraft ansah. Nun reichte es nicht, einfach jung zu sein, um einen Generationsgegensatz zwischen Alt und Neu, Konservatismus und Innovation herzustellen. Der junge Mann musste mit einem entsprechenden Klassenbewusstsein ausgestattet sein. Ausserdem trug dies ebenfalls zu Popularisierung bei.
- Das weit verbreitete, später durch Cui Wei hinzugefügte „Lied vom 18. September“, welches das Lied „Dezember“ und andere Lieder verdrängte und wie eine patriotische Hymne bekannt gewesen ist.

Erst als aufgrund verschiedener Vorlagen und Einflüsse das völlig sinisierte Stück „Leg deine Peitsche nieder entstand“, änderte sich der Name der Rolle des Mädchen, ohne dass ein Zusammenhang mit der Goethe'schen Vorgabe vordergründig noch erkennbar war. Die Namensbezeichnung lehnt sich an typisch chinesische, traditionelle Personenanreden an, wo auch über die eigene Familie hinaus Familienbezeichnungen üblich sind. (z.B. große Schwester/großer Bruder als Anrede für jemand, der älter ist als man selbst). Nun hieß das Mädchen *Xiangjie* (香姐): *Duftmädchen* bzw. *wohlriechende Schwester*. Ausserdem wurde durch die Änderung des Stücktitels, der nun nicht mehr identisch mit dem Rollennamen des Mädchens war, der Bedeutungsschwerpunkt vom Mädchen Mignon weg auf den Plotschwerpunkt der

---

<sup>857</sup> Ding (1986) a.a.O. S.31

theatralen Aktion verschoben, indem das Stück nun „Leg deine Peitsche nieder“ genannt wurde. Nicht das traurige Schicksal des Mädchens, sondern der eingreifende Akt des Widerstands wurden herausgestellt.

#### 4.5.1 章民 Zhang Min - Der erste Regisseur von „Leg deine Peitsche nieder“

---

Um die künstlerische und politische Wirkungsgeschichte und den historischen Kontext des Einakters auch aus Sicht der Theaterkünstler noch besser zu verstehen ist es sinnvoll, sich mit einer konkreten Lebensgeschichte auseinanderzusetzen, die exemplarisch für das Schicksal vieler Theaterkünstlerbiografien im chinesischen 20. Jahrhundert steht.

Xie Yunxin wurde unter dem Kindernamen Xie Henian (谢贺年) geboren und trug später den Schülernamen Xie Xing (谢兴). Berühmt geworden ist er unter dem Namen Zhang Min (章民). Dieses Pseudonym legte er sich im Winter 1934 zu, als er für die Theatertruppe „Der zermalmende Wind“ (Mofeng jushe, 磨风剧社) in der Stadt Nanjing Ibsens „Nora“ inszenierte. Diese Inszenierung und insbesondere die Suspendierung der Nora-Darstellerin als Lehrerin vom Schuldienst ging als der sogenannte „Nora“-Zwischenfall (娜拉事变, nala shibian) in die chinesische Theatergeschichte ein. Von Frauen dargestellte Frauenrollen auf der Bühne hatten sich noch nicht durchgesetzt und wurden als sittenwidrig angesehen.

Zhang Min wurde am 29.12.1906 in der Provinz Sichuan, im Kreis Emei (峨眉) im Ort Yanlan (燕岚) in einer feudalen Beamtenfamilie geboren. Seine Mutter starb, als er ein Jahr alt war. Sein Vater war ein traditioneller Gelehrter im Rang des Xiucan (auf Kreisebene vergebener akademischer Beamtenrang), der sein Leben der Bildung widmete und viele Jahre auswärtig arbeitete. Daher wurde Zhang Min von einer Ziehmutter großgezogen. Sein Leben war städtisch geprägt. Er verbrachte seine gesamte Schulzeit in der Hauptstadt der Provinz Sichuan, in Chengdu. 1924 geht er nach Abschluss der Fremdsprachenschule in Chengdu nach Peking/Beijing, um sich an der dortigen *Fachschule für Volkskunsttheater* (北京人艺戏剧专门学校, Beijing renyi xiju zhuanmen xuexiao) zu bewerben. Sein Vater war davon wenig begeistert, weil er der traditionellen Meinung dem Theater gegenüber anhing, dass es sich dabei um eine plebejische primitive Praxis handele, die des Studiums nicht wert ist. Zhang Min hörte nicht auf seinen Vater, woraufhin dieser sowohl den Briefwechsel als auch die finanzielle Unterstützung abbrach. Damit war Zhang Min auf sich selbst gestellt. 1925 lernte er den Studenten Chen Yi (陈毅, 1901-1972) kennen,<sup>858</sup> der später vor Gründung der VR China 1949 ein wichtiger General der Volksbefreiungsarmee und nach der Gründung Außenminister der VR China im Jahr 1958 werden sollte.<sup>859</sup> Unter Chen Yis Einfluss schließt sich Zhang Min 1925 der Pekinger Studentenbewegung an. 1926 begann er am Theaterinstitut der Staatlichen Pekinger Kunstfachschule (国立北京艺术专门学校戏剧系, Guoli Beijing yishu zhuanmen xuexiao xiju xi) zu studieren, welches von Xiong Foxi (熊佛西, 1900-1965), der an der Columbia University in den USA studiert hatte, geleitet wurde. Xiong war es, der 1932-1937 die bemerkenswerten

---

<sup>858</sup> Zhang, Min: „Zhang Min Nianpu.“ in: *Zhang Min xiju xuan*. Beijing 1987. S.614 ff. 章民: „章民年谱.“ in: „章民戏剧选“北京1987年 (Zhang Mins Biographie in Daten. in: *Ausgewählte Schriften zum Theater*.)

<sup>859</sup> Bartke (1985) a.a.O. S.34 ff.

und legendär gewordenen Theaterexperimente auf dem Lande in Dingxian organisierte. Zhang Min spielte als Student in diversen Theateraufführungen seiner Ausbildungsstätten als auch in Theatergruppen mit, wie z.B. in der Theatergruppe „Doppelte Fünf“ (五五剧社, wuwu jushe, 1926). Er lernte sein Handwerk von der Pike auf. 1926 wurde ein wichtiges Jahr für Zhang Min. Er gehörte zur Siegerfraktion eines Richtungsstreits an der Kunstschule, der zwischen Peking-Opern-Anhängern und Sprechtheater-Anhängern ausgetragen wurde. Letztere setzten sich durch und damit neue Prioritäten in der modernen chinesischen Theaterausbildung. Er begann, theatertheoretische Aufsätze zu veröffentlichen. Ausserdem kam er erstmalig mit marxistisch-leninistischem Gedankengut in Berührung.<sup>860</sup> Er hatte Li Dazhao (李大钊, 1889-1927), einen Mitbegründer der KP Chinas (gegr. 1921) kennengelernt. Li gehörte zu den Hauptorganisatoren der patriotischen 4.-Mai-Bewegung 1919 und hatte 1924 ein halbes Jahr an der Moskauer Universität des Ostens gelehrt. In Moskau hielt Li sich zu diesem Zeitpunkt als Delegierter des 5.Kongresses der Komintern auf. 1926 fand in Peking unter Lis Anführerschaft die 18.-März-Bewegung (三一八运动, san yiba yundong) statt. Am 18.3.1926 beugte sich das Peking Aussenministerium einem Ultimatum der acht ausländischen Mächte des Boxer-Protokolls. Danach musste der strategisch wichtige chinesische Hafen in Dagu durch die Chinesen wieder entmint werden, nachdem sie ihn am 8.März vermint und sich am 12.März einen Schusswechsel mit japanischen Kriegsschiffen geliefert hatten.<sup>861</sup> Li wurde im Verlauf weiterer Studentenprotestbewegungen durch die Peking Behörden gesucht und floh im Dezember in die Botschaft der UdSSR. Er wurde dort am 6.4.1927 von chinesischer Seite verhaftet und am 28.4.1927 gehängt.<sup>862</sup> Für Zhang Min war es das erste Mal, dass er mit dem - oft unter Folter bestalichen - Tod von Bekannten und Freunden durch die reaktionären Kräfte konfrontiert wurde. Diese historische Periode war durch vielfältige, gewalttätige Konflikte und unberechenbare Koalitionen revalisierender chinesischer Warlords, ausländischen Militärs und den erbitterten Kämpfen innerhalb der Nationalpartei sowie zwischen Nationalpartei und der KP Chinas gekennzeichnet. Zhang begann, sich politisch neben dem und durch das Theater zu engagieren. Er erfuhr über Zeitschriften wie die „Neue Jugend“ (新青年) von sowjetischen Theatertheorien und kulturpolitischer Praxis. Dies hinterließ einen bleibenden Eindruck bei ihm und beeinflusste seine eigenen Überlegungen zum Theater und später zum Film nachhaltig. Daher kommt es nicht von ungefähr, dass er neben englischen und französischen auch zahlreiche russisch-sowjetische Aufsätze und Bücher zum Theater übersetzte und z.B. 1942 Stanislawskis „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ (演员自我修养, yanyuan ziwo xiuyang) erstmalig ins Chinesische übertrug. Bereits 1940 hatte er Stanislawskis Werk für die Ausbildung einer neuen Generation professioneller Sprechtheaterschauspieler in Chongqing als Lehrmaterial verwendet. Dazu gehörten die Abschnitte

- „Aufmerksamkeit auf der Bühne“ (注意力集, zhuyi li ji zhong),
- „Phantasie“ (想象, xiangxiang),

---

<sup>860</sup> Zhang (1987) a.a.O. S.615

<sup>861</sup> Mackerras, Colin: *Modern China. A Chronology from 1842 to the present*. London 1982. S.306

<sup>862</sup> Bartke (1985) a.a.O. S.125. S.a. den mit vielen historischen Fotos u.a. zur „San yi ba“-Bewegung ausgestatteten Band über Li dazhaos Leben: Shoudu bowuguan (Hg.): *Ji nian Li Dazhao*. Beijing 1985. 首都博物馆 (编): „纪年李大钊“. 北京1985年. (Hauptstadtmuseum (Hg.) *Im Gedenken an Li Dazhao*)

- „Emotionales Gedächtnis“ (情绪记忆, qingxu jiyi) sowie
- „Muskelentspannung“ (筋肉松弛, jinrou songchi) aus Stanislawskis erstem Band.<sup>863</sup>

Zhang arbeitete oft mit dem Schauspieler Shu Qiang (舒强, geb. 1915) zusammen. Shu hatte an der Chongqinger Schule die Schauspielausbildung übernommen und arbeitete nach 1949 am *Zentralen Experimentiertheater* (zhongyang shiyan huaju yuan) in Peking, wo er die chinesische Stanislawski-Rezeption bis in die 1980er Jahre zur Schauspieldoktrin und zum parteipolitischen Dogma erhob.

Nachhaltige Kontakte mit den Aktivitäten der KP Chinas ergaben sich für Zhang Min 1926 durch seine Bekanntschaft mit Xiao San (肖三), dem Parteisekretär der Nördlichen Gebietsgruppe der KP Chinas. Doch bereits 1927 wurden die Strukturen der im Untergrund arbeitenden KP vorerst zerschlagen. Xiao San floh in die UdSSR und Zhang Min verlor zunächst den Kontakt zur kommunistischen Partei. Im Herbst 1927 wurde Zhang gemeinsam mit Kommilitonen kurzzeitig verhaftet. Hintergrund war, dass die Nördliche Regierung (北洋政府, beiyang zhengfu) die Theaterschule umbenennen und die Musik und Theaterabteilung schließen wollte, um den patriotischen Jugendbewegungen das Wasser abzugraben. Die Entwicklung des modernen chinesischen Theaters war zu dieser Zeit unweigerlich mit Widerstandsbewegungen sowohl politischer als auch kultureller Natur verbunden. 1929 schloss Zhang sein Studium am Kunstinstitut, Bereich Theater der Staatlichen Beiping<sup>864</sup> Universität (guoli beiping daxue yishu xueyuan xijuxi, 国立北平大学艺术学院戏剧系) ab, aber nicht ohne einen kleinen Eklat zu verursachen. Bisher war es üblich, seine Abschlussarbeit zu Themen wie „Über das Regiehandwerk“ oder „Über das Schauspielerhandwerk“ zu schreiben. Zhang fand das offenbar zu langweilig und nicht komplex genug. Er wählte daher das Thema „Das Theaterkonzept von Mei Yates“<sup>865</sup> (梅伊阿特的剧场观, meiyate de juchang guan). Durch Fürsprache von Xiong Foxi konnte er seinen neuen Ansatz der Abschlussarbeit durchsetzen. Im Herbst 1929 heiratete Zhang und ging nach Shanghai. 1930 nahm er zur Liga Linker Theaterkünstler der Shanghaier Organisation Kontakt auf. 1931 traf er auf den Parteisekretär der Liga, den o.g. Zhao Mingyi. Im selben Jahr wird er beauftragt, Chen Litings Stück „Leg deine Peitsche nieder“ in Nanhui anlässlich des Staatsfeiertages am 10.10. als politische Untergrundaktion zu inszenieren. Damit war er der erste Regisseur am Anfang einer erstaunlichen Erfolgsgeschichte dieses Straßentheater-Einakters. 1932 versuchte er das zweite Mal in die KP Chinas einzutreten. Der erste Versuch war gescheitert, weil der Parteisekretär verhaftet worden war und dadurch die Etablierung einer Parteigruppe der Liga Linker Theaterkünstler nicht zustande kam. Zhang Min schrieb und inszenierte während der

---

<sup>863</sup> Zhang Min trug die englischsprachige Fassung im Jahr 1942 bei sich. vgl.: Zhang (1987) a.a.O. S.626, 628. An der Übersetzung hat auch der Schauspieler und Regisseur Zheng Junli (郑君里, 1911-1969) mitgewirkt. Ausschnitte ihrer Übersetzung dienten bereits 1940 als Lehrmaterial für die Theaterausbildung in Chongqing. s.a. *Zhongguo da baike quanshu. xiju.* (1989) a.a.O. S.509 sowie Eberstein (1983) a.a.O. S.243

<sup>864</sup> Peking (eigentlich Bejing = Nördliche Hauptstadt, 北京) war nach dem Einmarsch am 6.Juni 1928 der Nationalen Revolutionsarmee der Nationalpartei (Guomindang) am 28. Juni 1928 in Beiping (Nördlicher Frieden, 北平) umbenannt worden. Die Hauptstadt des rechten Flügels der Nationalpartei befand sich damals in Nanjing (Südliche Hauptstadt, 南京). Erst nach der Niederschlagung der Nationalpartei durch die kommunistische Armee und der Besetzung der Stadt durch Mao wurde Beiping am 27.9.1949 wieder in Beijing umbenannt und ist seitdem die Hauptstadt der VR China. Mackerras (1982) a.a.O. S.320 und S.436

<sup>865</sup> Wer sich hinter dem chinesischen Namen Mei Yates verbirgt, war nicht zu ermitteln.



1930er und 1940er Jahre ganz im Zeichen dieser Zeit unzählige Einakter. Darunter befand sich auch ein künstlerisch besonders geglückter Einakter mit dem Titel: „Eine Familie aus dem Nordosten“ (Dongbei zhi jia, 东北之家), den er 1936 verfasste. Dieses Stück ist nicht wie viele andere dieser Zeit, bloß ein patriotisches, anti-japanisches Zeitstückchen – politischer Propaganda näher als ästhetisch-künstlerischen Prämissen.

„Superficially read his play could, of course, be understood as anti-Japanese, and in many performances it was obviously presented as such. But beneath the surface he has written a play on the conditions of guilt in human life. This play does not end with an expression of victory over an enemy, but with sorrow. ... Zhang Min made use of his long experience as a director and actor as well as of his profound knowledge of European theatre and dramatheory when writing his play. It is most skilfully constructed. A good balance between action and dialogue is maintained, in contrast to a great many rather declamatory ones written in those years. ... The author has the good sense not to carry the tragic development of the mood to the same excess as that of the action. Whenever the actio is at a point when tragic developments are about to go beyond the limits, he counterbalances this by turning to comical devices. ... In the language of dialogues a great deal of slang and dialect from North China is used. ... These features and qualities of *A Family in the Northeast* recommend it as one of the most remarkable one-act plays of the 1930s.“<sup>866</sup>

1932 inszenierte Zhang den von Zhao Mingyi mit anderen verfassten Einakter „Das Porträt der Gattin C“ (C furen xiaoxiang, C 夫人肖像). Lu Xun, der große Quergeist der chinesischen modernen Literatur, besuchte die Inszenierung und fand lobende Worte. 1933 inszenierte Zhang eine Unmenge von Tian Hans Einaktern sowie erstmalig einen ausländischen, aus England kommenden Einakter. Er ist in den folgenden Jahren in allen großen Städten im südchinesischen Raum aktiv wie in Nanjing, Chongqing, Hongkong, Guangzhou, Kunming etc.pp. Wie viele der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des modernen chinesischen Theaters arbeitete er ausserordentlich vielseitig und innovativ als Dramatiker, Lehrer, Regisseur, Übersetzer, Theatertheoretiker und Kulturpolitiker. Neben den Einaktern inszenierte er sowohl chinesische als auch ausländische Mehrakter. Dazu gehören die Werke der bekanntesten chinesischen Dramatiker dieser Jahre wie Tian Han, Cao Yu, Hong Shen, Guo Moruo - die versammelte chinesische Theatermoderne. Er inszenierte mehrmals Ibens „Nora“ (1934 in Nanjing, 1935 in Shanghai), ausserdem die wiederum von Lu Xun kommentierte russische Komödie „Der Revisor“ (钦差大臣, qinchai da chen, 1936) von Nikolai Gogol (1809-1852), „Das Gewitter“ (大雷雨, da leiyu, 1937) von Alexander N. Ostrowski (1823-1886), William Shakespeares „Romeo und Julia“ (罗米欧与朱丽叶, luomi'ou yu zhuliye, 1937), Friedrich Wolfs (1888-1953) „Professor Mamlock“ (马门教授, mamen jiaoshou, 1941). Insbesondere in der Inszenierungsarbeit zu den Stücken von Ibsen, Gogol und Ostrowski hatte Zhang Min mit der Anwendung Stanislawskischer Ideen experimentiert. Beide russischen Stück-Inszenierungen stellten ein ausserordentliches Novum in der Darstellung anderer kultureller Gesellschaften dar. Vor allem wegen ihres verblüffenden Realismusgehaltes. Chen Liting äußerte als Theaterkritiker: „Bevor der Schauspieler die Bühne betritt, muss er nicht nur seinen Körper verkleiden, sondern noch wichtiger ist das Verkleiden der Seele.“<sup>867</sup> Die oben erwähnte Shanghaier „Nora“-Inszenierung wurde ebenso begeistert aufgenommen. Die Hauptrolle spielte Jiang Qing, die

---

<sup>866</sup> Eberstein, Bernd (Hg.): *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Bd.4. The Drama*. Leiden u.a. 1990 S.331 f.

<sup>867</sup> Zhang (1987) a.a.O. S.622

spätere Frau von Mao Zedong.<sup>868</sup> Auch hier experimentierte Zhang mit Stanislawski. Dazu gehörte, dass er darauf achtete, dass textgetreu gespielt wurde, wo sonst wohl das Improvisierte eine größere Rolle spielte. Ausserdem wurde das dem Stück innewohnende Rhythmusgefühl bzw. die dramaturgische Struktur besprochen und erkundet. Es wurde auf die Echtheit (真实, zhenshi) von Bühnenausstattung und Bühnenbild geachtet. Erstmals im chinesischen Theater setzte man einen Bühnenhimmel bzw. Rundhorizont ein, ein Bühnenmond schien und Begleitmusik spielte. All diese naturalistischen Versatzstücke, deren größte Exotik vermutlich in ihrem westlichen Anstrich lag, erstaunten das Publikum ausserordentlich. Hier fand ein echtes Experiment statt. Für Zhang Min ebenso wie für die moderne chinesische Theatergeschichte hatten solche Theaterexperimente aber eine größere Tragweite. Er strebte eine Professionalisierung des neuen, aus dem Westen adaptierten Theaterstils an. Damit meinte er vor allem eine verbesserte Ausbildung der Theaterkünstler, die dann, mittels der neuen darstellerischen Qualitäten ein größeres Publikum interessieren und an sich binden konnten. Die „Nora“-Inszenierung von 1935 hatte Zhang Min mit der im selben Jahr gegründeten *Shanghaier Gesellschaft der Theateramateure* (Shanghai yeyu juren xiehui, 上海业余剧人协会) erarbeitet.<sup>869</sup> Diese wurde 1937 in die *Experimentier-Theatergruppe der Amateure* (yeyu shiyan jutuan, 业余实验剧团) umgewandelt und u.a. von Zhang Min geleitet, der mit ihr seine „Romeo und Julia“-Inszenierung nach der Übersetzung von Tian Han erarbeitete. Dazu muss man wissen, dass diese Truppen den Begriff *Amateur* oft nur als Deckmantel in den Namen geschrieben hatten, um langwierigen Genehmigungs- und Zensurverfahren zu entgehen. „Sie bezeichneten ihre Auftritte als Amateuraufführungen, da diese weniger strikt kontrolliert wurden.“<sup>870</sup> Neben diesen Gruppen war es vor allem die 1933 gegründete „Chinesische Wandertheatergruppe“ (Zhongguo lüxing tuan, 中国旅行团), die als „die erste rein professionelle Schauspielgruppe des gesprochenen Theaters in China und als die einflußreichste Gruppe vor 1949“ galt.<sup>871</sup>

Zhang Min strebte eine Popularisierung des Theaters durch Qualitätssteigerung an. Die semi-professionellen und Amateurschauspieler sollten die „Kleinen Theater“ und „Studiobühnen“ verlassen und stattdessen auf großen Bühnen vor großem Publikum auf hohem künstlerischen Niveau spielen. Bei der Gelegenheit sollte auch ein neues, gebildeteres Publikum entwickelt werden.<sup>872</sup> Nicht umsonst hat Zhang sowohl sich selbst immer weiter gebildet, als auch großes Engagement bei der Nachwuchsförderung gezeigt. Man sollte meinen, dass Popularisierung und Qualitätssteigerung sich nicht unbedingt ergänzen und viele unter dieser Losung des „Massentheaters“ entstandenen Theaterstücke und Produktionen dieser Periode wurden künstlerischen Qualitätsmaßstäben oft nicht gerecht und wollten dies auch gar nicht, da die Priorität auf die politisch-propagandistische Wirkung verlagert wurde. Sie blieben dem Charakter nach flüchtige Zeitgeiststücke, die entweder der Propaganda oder der Unterhaltung oder beidem dienten. Zhang Min bemühte sich jedoch, und das ist seinen Theaterschriften

---

<sup>868</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.113

<sup>869</sup> Zhang (1987) a.a.O. S.620

<sup>870</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.110

<sup>871</sup> ebd. S.113

<sup>872</sup> Zhang (1987) a.a.O. S.624

ebenso ablesbar, wie seinen gelungenen Inszenierungen, in tiefere Schichten des Verständnisses vorzudringen.

Im Jahre 1935 verfasste Zhang Min gemeinsam mit dem Schauspieler Wan Laitian das Buch „Grundlagen der Schauspielkunst im Film“ (dianying biao'yan jichu, 电影表演基础). Wan Laitian ist jener Schauspieler, den Zhao Mingyi für den Autor des o.g. Stücks „Miniang“ (Das verwirrte Mädchen) hielt, welches auf Goethes Mignon-Vorgabe basieren soll. Zhang Min konzentrierte sich in seiner künstlerischen Arbeit bis zum Ende des Krieges gegen Japan 1945 hauptsächlich auf das Theater. Doch er begann, wie viele seiner Kollegen, sich ebenfalls für den Film zu interessieren. Die westliche, naturalistische Spielweise, die mit der chinesischen Adaption des westlichen Sprechtheaters in China Verbreitung fand, eignete sich ebenfalls hervorragend für den Film. Viele Autoren des chinesischen Sprechtheaters begannen früh auch Drehbücher zu verfassen. 1947 erarbeitete Zhang auf der Grundlage des Theaterstücks „Bittere Liebe“ (苦恋, kulian) eine Drehbuchfassung mit dem Filmtitel „Die tiefen Gefühle eines zerstrittenen Paares“ (怨偶情深, yuan'ou qing shen). Der Film wurde 1948 gedreht. Im selben Jahr führte er Regie bei der Filmsatire „Heirat“ (结亲, jieqin) nach einem Drehbuch von Xia Yan und Ge Qin (葛琴). Im Oktober 1948 nahm er an einer chinesischen Konferenz über den sowjetischen und amerikanischen Film teil. Dem sowjetischen Film bescheinigte er, dass er für den Fortschritt der Menschheit arbeitet, einen hohen Bildungswert besitzt, inhaltlich realistisch und handwerklich erstklassig sei. Hingegen müsse man beim amerikanischen Film oft feststellen, dass die Filminhalte eher oberflächlicher Natur sind. Dabei gehe es darum, das Publikum zum Lachen und Weinen zu bringen und ihm gleichzeitig das Geld aus der Tasche zu ziehen. Diese Art Filme hält er für die chinesische Filmkunst nicht für nachahmenswert. Er tritt für künstlerisch wertvolle Filme ein, die sich sowohl durch einen hohen Bildungsanspruch als auch Realitätsgehalt auszeichnen. 1949 dreht er zwei weitere Filme und kehrt 1950 von Hongkong nach Peking zurück, das nun Hauptstadt der gerade gegründeten VR China ist. Im Herbst heiratete er ein zweites Mal, nachdem er sich im Frühjahr 1950 von seiner ersten Frau scheiden ließ. Zhang Min war nun 44 Jahre alt. Sein Leben setzte eine entscheidende Zäsur, indem er sich fast ganz vom Theater ab und dem Film, bzw. der Ausbildung des Filmnachwuchses zuwandte. Im Sommer 1950 arbeitete er noch einmal mit dem *Ensemble für Sprechtheaterexperimente*, welches in die neu gegründete *Zentrale Theaterakademie Peking* als Praxisfaktor integriert ist. (zhongyang xiju xueyuan shiyan huaju tuan, 中央戏剧学院实验话剧团). Aus diesem Ensemble wird 1956 das eigenständig arbeitende *Zentrale Experimentiertheater Peking* hervorgehen. Zhang Min inszenierte mit dem o.g. Ensemble „Die russische Frage“ (俄罗斯问题, eluosi wenti) von Konstantin M. Simonow (1915-1979). Doch nach dieser Produktion arbeitete er kaum noch für das Theater. Die wilden und kämpferischen Zeiten des Theaters waren vorbei, wie auch die Zeit des Straßentheaters und seines berühmtesten Stücks vorbei war. Fortan musste das Theater dem Aufbau und Erhalt eines Staates dienen, dem Einverständnis und nicht der Opposition. Es musste wieder unter Verschluss gehalten und kontrolliert werden. Im Mai 1957 veröffentlichte Zhang Min seine gesammelten Stücke wie ein Resümee des Vergangenen unter dem Titel „Kampf“ (斗争, douzheng). Er setzte seine Übersetzungstätigkeit theatergeschichtlicher und -theoretischer Texte aus verschiedenen Ländern fort und brachte seine eigenen Ansichten und Erfahrungen zu Papier. Von 1950-1954 arbeitete Zhang im Staatlichen Filmamt als Zensor, wo er Filme und

Drehbücher prüfte. 1954 reiste er mit einer Delegation in die Sowjetunion, um Erfahrungen für eine neu zu gründende chinesische Filmakademie zu sammeln. In den Jahren 1954-1956 ist er an den Gründungsvorbereitungen der Akademie beteiligt, die schließlich 1956 als Filmakademie Peking (北京电影学院, beijing dianying xueyuan) gegründet wird. Zwischen 1959 und 1963 ist Zhang zunächst stellvertretender Rektor und dann Rektor der Akademie, sowie deren Parteisekretär. Er starb am 4.2.1975, mitten in der Kulturrevolution, die viele seiner künstlerischen und politischen Kampfgefährten – wie ihn selbst – vernichten sollte. Ding Yanzhao schreibt zum Beispiel, dass Zhang Min auf Grund der Verfolgungen während der Kulturrevolution tragisch zu Tode kam<sup>873</sup>, anders als im Theaterlexikon oder Zhang Mins „Gesammelten Werken“ nachzulesen, wonach Zhang „an einer Krankheit gestorben ist.“ Maßgeblich beteiligt an diesem Vernichtungsfeldzug war die einstige Darstellerin der *Nora* und des „Duftmädchens“, der *Xiangjie* - Maos letzte Frau - Jiang Qing.

#### **4.5.2 PPP - Populärstrategien Patriotismus Propaganda: Elemente des Volkstheaters und das „Lied vom 18. September“**

---

Die Vorläufer des chinesischen Straßentheaterinaktors wurden, wie erwähnt, noch auf Bühnen in festen Häusern und in Metropolen gespielt. Unter den Bedingungen des antijapanischen Widerstandskampfes allerdings brauchte man Theaterformen, die die Zuschauer direkt mobilisieren konnten. Also wurde das Stück inhaltlich und ästhetisch den neuen Bedingungen angepasst. Dabei stand die Funktion des agilen Kampfmittels absolut im Vordergrund. Der künstlerisch-ästhetische Aspekt war zweitrangig, wenngleich er nicht vollkommen aus den Augen verloren wurde. Wenn man das Publikum erreichen wollte, musste man ihm entgegenkommen. Eingesetzt und koordiniert wurde das Kampfmittel THEATER durch zunehmend politisch organisierte Künstler und Parteikader, die sich in der linksorientierten „Liga linker Theaterleute“ oder in Untergrundgruppen der KP oder in eigens eingerichteten Organisationsstrukturen der Nationalpartei wie dem „Dritten Büro des politischen Amtes der Militärkommission der Guomindang“ (guomindang junshi weiyuanhui zhengzhibu san ting)<sup>874</sup> formierten. Anleihen bei Aufführungspraktiken der volkstümlichen und traditionellen Wandertheatergruppen zu machen, war in den 1930er und 1940er Jahren ein nationales Phänomen des Widerstandskampfes mit performativen Mitteln (bäuerliche Holz- und Scherenschnitte, Film, Theater, Lieder etc.pp.). Es werden drei Formen des Straßentheaters unterschieden, welches manchmal auch *Theater auf Plätzen* (guangchang xi, 广场戏) genannt wird, je nach dem, wie sie einen Auftrittsort etablieren,:

1. Theaterwagen/ fahrbare Bühnen.
2. Integration von Häusermauern oder landschaftlichen Gegebenheiten.

---

<sup>873</sup> Ding (1986) a.a.O. S.31

<sup>874</sup> Eine ausführliche Beschreibung der Arbeit dieses Büros, zu dem u.a. Tian Han in leitender Position gehörte, siehe: Eberstein (1983) a.a.O. S.144 ff.

3. „Straßentheater der Massen“, bei dem das Geschehen von allen Seiten einsehbar ist und die Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren aufgehoben scheint. Letzteres sei die „reinste Form des Illusionstheaters“.<sup>875</sup>

„Leg deine Peitsche nieder“ wurde Mitte der 1930er bis Mitte der 1940er Jahre in der Regel nach letzterem Muster aufgeführt.

Als Tian Han 1928 seinen Einakter „Miniang“ inszenierte, war er sich über die Schwierigkeiten, die neue Form des Sprechtheaters in China heimisch zu machen, bereits bewusst. Zwar befand er sich in Shanghai in einer multinationalen, urbanen Kulturmetropole, die für Experimente aller Art sehr viel aufgeschlossener war, als der Rest Chinas. Dennoch suchte er nach Wegen, zumindest das Bildungs- und Informationspotential dieser Form zu nutzen, die aus chinesischer Sicht *ästhetisch* nicht so viel zu bieten hatte und den tradierten Sehgewohnheiten völlig entgegenstand. Es musste erst eine neue Ästhetik entdeckt, entwickelt und sowohl mit den angehenden Theaterkünstlern als auch deren Publikum trainiert werden. Um sein Publikum an die neue Theaterform heranzuführen, begann Tian Han sich zunehmend für das dramatische Genre des Einakters zu interessieren. In seiner Form und Aufführungsweise lag ein signifikant emanzipatorischer Ansatz. Einakter sind kurze, mobile und leicht zu improvisierende dramatische Formen, mit denen ein Publikum, das keinerlei Erfahrung mit den Ästhetiken des Sprechtheaters hat, über einen überschaubaren Zeitraum hinweg interessiert werden kann. Das war insbesondere für die Funktion des beginnenden Sprechtheaters, Bildungs- und politisches Aufklärungsinstrument aktueller Ereignisse zu sein, bedeutsam. Noch ein anderer wesentlicher Punkt ist aufzuführen, der im Gegensatz zum erwerbsmäßigen professionellen Theater eben gerade Nichtspezialisten an theatrale Aktivität und spielerische, erfahrbare Auseinandersetzung mit den historischen Herausforderungen heranzuführen soll. Wenn Tian Han, wie viele seiner Kollegen am „Kleinen Theater“ interessiert war, dann nicht so sehr wegen des „intimen“ Aspekts wie z.B. in Deutschland zur Jahrhundertwende, sondern deshalb, weil sich unterschiedlichste Bevölkerungsgruppen in das Theaterspiel einbeziehen ließen. Hier kommt der Amateurtheateransatz zum tragen. In seinem am 22.12.1928 veröffentlichten Artikel „Nach den ersten öffentlichen Aufführungen der Süd-China Gesellschaft“ (nanguo she di yi ci gong yan zhihou, 南国社第一公演之后) – und dazu gehörte u.a. „Miniang“ – äusserte er, dass das Theater nicht FÜR das Volk (为民众的, wei minzhong de), sondern – fortgeschrittener – VON dem Volk selbst (由民众的, you minzhong de) gespielt werden müsse. Dabei sei es nicht unbedingt erforderlich, dass die Akteure einwandfreies Hochchinesisch sprechen. Auch Dialekte sind willkommen. Ebenso sollte man den Wert der Musik nicht unterschätzen, die in der chinesischen Theatertradition von so grundlegender Bedeutung ist.<sup>876</sup>

Alle vier Elemente –

- Kürze der Stücke,
- spielerische Aktivität einfacher, nicht spezialisierter Darsteller (Schüler, Studenten, Arbeiter)
- lebensnahe Sprache auch unter Verwendung von Dialekten sowie

---

<sup>875</sup> Kaulbach (1985) a.a.O. S.200

<sup>876</sup> Zhang, Xianghua (1992) a.a.O. S.114

- die Wertschätzung des Musikalischen –

gehen bereits in die Richtung der Popularisierungsanstrengungen dieser neuen Theaterform, die in China erst Mitte der 1930er bis in die 1940 Jahre eine Blüte erleben sollte. Drei inszenatorische Aspekte, die maßgeblich zum enormen Erfolg des späteren Einakters „Leg deine Peitsche nieder“ beigetragen haben, waren in Tian Hans „Miniang“-Experiment – soweit es überliefert ist – noch nicht so vordergründig oder überhaupt nicht vorhanden:

1. direkte Bezugnahme zu aktuellen Ereignissen wie Hungerkatastrophen, Politik der Nationalpartei und Warlords, Widerstand gegen ausländische Mächte, Interesse an der Landbevölkerung als potenzielle Zuschauer und Aktivisten
2. Anleihen beim chinesischen Volkstheater
3. Musik/ Lieder
4. Zeit und Raum: Öffentlichkeit der Straßen, Plätze und Feste
5. Rührung – Tränen – Aufstand: unsichtbares Theater als die „reinste Form des Illusionstheaters“

#### **4.5.2.1 Anleihen beim chinesischen Volkstheater:**

---

Bereits in der ersten Phase 1928, als der Einakter noch im Stile des „Kleinen Theaters“ für großstädtische Insider in Innenräumen gespielt wurde, hatten Schauspieler die Idee, auf volkstümliche, traditionelle Elemente zurückzugreifen. Das betraf zumindest die Sprache. So haben die Schauspieler Wan Laitian und Zuo Ming z.B. Redewendungen einfließen lassen, die sie den städtischen Jahrmarktskünstlern des berühmten, heute in dieser Form nicht mehr existierenden Pekinger Vergnügungsviertels Tian-Qiao ablauschten.<sup>877</sup> Das hat sicher zur Lebendigkeit des Vortrags beigetragen. Diese Linie der darstellerischen Anreicherung mit gewohnten, traditionellen Elementen ist durch die Nachfolger ausdrücklich weitergeführt worden. Der nächste Schritt in Richtung Volk und Theater erfolgte im Oktober 1931, als Zhang Min „Leg deine Peitsche nieder“ in der Fassung von Chen Liting u.a. im ländlichen Kontext zeigte. Da man diese Aufführung nicht unbedingt als Erfolg einstufte, wird man sich fortan nachdrücklicher Gedanken gemacht haben, wie man seine Botschaften theatral ansprechend vermitteln kann. Als das Stück dann 1932 nochmal in Shanghai aufgeführt wurde, hatte die musikalische Komponente bereits ein großes Wirkungspotenzial entfaltet. Derjenige, der diese Entwicklung entscheidend vorantrieb, war der Schauspieler und Regisseur Cui Wei. Auch ihm war das Bildungsgefälle zwischen urbaner und ländlicher Bevölkerung sehr bewusst. Daraus folgte, dass für die Auftritte auf dem Lande nicht nur inhaltlich und den Stückaufbau betreffend Modifizierungen von Nöten waren, sondern genauso entscheidend war die Ästhetik der Aufführungspraxis. Diese Ästhetik durfte nicht so sehr durch Fremdheit, sondern musste durch Vertrautheit bestimmt sein. In Cui Weis erster Fassung „Fast verhungert“ (ji’e xian), baute er darstellerische Mittel traditioneller bäuerlicher Kultur ein. Er verwandte den Shandonger Dialekt, setzte typische Instrumente wie Trommeln und Zymbeln und musikalische Rhythmen chinesischer Fahrender Künstler ein und passte die Kostümierung der Darsteller der

---

<sup>877</sup> Zhao (1979) a.a.O. S.286. Siehe auch den eindrucksvollen Bildband mit historischem Fotomaterial aus Mitte der 1920er Jahre bis in die 1940er Jahre: Wang, Lixing (Hg.): *Beijing lao tianqiao*. Beijing 1993. 王立行: “北京老天桥” 北京1993年. (Das alte Stadtviertel Qiantiao von Peking)

Alltagskleidung der Bauern an. Ausserdem kannte sich Cui Wei mit den Darstellungstechniken traditionellen chinesischen Theaters aus. Er konnte also beide Techniken – die chinesische und die westliche - vermischen. Mit dieser Strategie hatte er großen Erfolg.<sup>878</sup> Diese traditionellen Darstellungselemente sind schließlich in die überlieferten Stücktexte von „Leg deine Peitsche nieder“ eingegangen, wo der Vorspann auf einen verbreiteten Prolog für Darbietungen Fahrender Künstler verweist. Neben dem Ziel, die politischen Botschaften in populärer Weise vorzutragen, standen beim Einsatz volkstheatraler Elemente wie z.B. Akrobatik auch Fragen der Sicherheit Pate. Um politisch brisante Aufführungen zu tarnen, der Polizei und der Zensur zu entgehen, wurden sie mit unverdächtig anmutenden, artistischen Kunststückchen vermischt.<sup>879</sup>

#### **4.5.2.2 Lieder und das „Lied vom 18.September“ (jiu yi ba xiaodiao, 九一八小调):**

---

In bezug auf Tian Hans Aufführung 1928 ist nicht überliefert, inwieweit Lieder gesungen wurden oder überhaupt Musik zum Einsatz kam. In späteren Versionen aber spielt dieser Aspekt eine herausragende Rolle. Insbesondere das von der weiblichen Rolle gesungene Lied, die dann bereits *Xiangjie* und nicht mehr *Miniang* heißt, hat nicht unerheblich zur Verbreitung des Stücks beigetragen, weil es leicht nachgesungen werden konnte. Bereits für die zweite Aufführung des Stücks „Leg deine Peitsche nieder“ nach der Bearbeitung Chen Litings in der Regie Zhang Mins im Herbst 1932 in Shanghai ist der Einsatz von Liedern verbürgt. Diese wurde dramaturgisch geschickt in zweierlei Richtung eingesetzt. Einerseits wurden sie durch die weibliche Hauptfigur als traditionelles Repertoiremittel chinesischen Wandertheaters vorgetragen. Andererseits dienten sie dem enthusiastischen Aktivieren der Zuschauerreaktionen. Die Zuschauer nämlich nahmen die Lieder begeistert auf. Wenn man bedenkt, dass volksmusikalische Muster zugrundegelegt wurden, konnten sie diese Lieder schnell mitsingen und wurden so aktiver Teil der Performance. (Man erinnere sich an das konfuzianische Mißvergnügen an aufrührerischen Melodien und Rhythmen, von Texten ganz zu schweigen, im Zusammenhang mit deren subversivem Potenzial.) Nach tumultartigen Szenen, die sowohl durch Taktiken des unsichtbaren Theaters als auch durch das Rufen von Parolen hervorgerufen worden waren, forderte der Darsteller des Mai Yihan seine Tochter Xiangjie auf, dem Publikum zum Dank noch ein paar Lieder zu singen. Daraufhin: „*Bei gleichzeitigem An- und Abschwellen von Parolen fand die Aufführung in den zornigen Anklagen des Publikums ihren Abschluss.*“<sup>880</sup>

Der Einsatz der Lieder erfolgte je nach Umständen, Orten, Künstlern und Zielen flexibel. Er war aber maßgeblich an die weibliche Hauptrolle gebunden. Ein Lied jedoch erreichte ausserordentliche Popularität. Das war das „Lied vom 18.September“. An diesem Tag im Jahre 1931 erfolgte der japanische Angriff auf die chinesische Stadt Shenyang und damit begann der japanisch-chinesische Krieg, der bis 1945 andauern sollte und insbesondere von japanischer Seite mit ungeheuerlicher Brutalität geführt wurde. Geschrieben wurde das o.g. Lied von Cui Wei, der bereits in Shanghai arbeitete. Der japanische Angriff war schon zeitlich nicht der direkte Anlass, denn 1931 befand sich Cui Wei noch in Qingdao in der Provinz Shandong, wo

---

<sup>878</sup> He/Zeng/Qu (1981) a.a.O. S.223

<sup>879</sup> vgl. Eberstein (1983) a.a.O. S.110

<sup>880</sup> Ding, Yanzhao (1986) a.a.O. S.31

er einen der Vorläufer des Einakters „Leg deine Peitsche nieder“ 1932 verfasste. Erst in Shanghai aber, schrieb er das Lied. Er erzählt, wie er auf die Idee gebracht wurde. Cui Wei war gerade auf dem Nachhauseweg, als er am Eingang eines Gasthauses vorbeikam. Dort sah er einen Alten in zerlumpten Kleidern, der versuchte, sich mit Bettelei am Leben zu erhalten. Cui Wei steckte dem Alten ein halbes Sesambrötchen zu, woraufhin dessen Augenwinkel sich mit Tränen füllten. Cui Wei brachte es nicht über sich, einfach seines Wegs zu ziehen, sondern knüpfte ein zwangloses Gespräch an in welchem er erfuhr, dass der Alte aus Nordchina stammte. Seine gesamte Familie war durch japanisches Artilleriefeuer ausgelöscht worden. Er wanderte nach Shanghai und ernährte sich durch Wandertheaterauftritte und Bettelei. Cui Wei ging anschließend nach Hause und konnte keinen Schlaf finden. In seinen Träumen tauchte der ausgemergelte Alte auf, das Gesicht voller Sorge. Cui Wei erinnerte sich an seine Aufführung „Straße des Hungers“ von 1932 und an die Aufführung von „Leg deine Peitsche nieder“, die er ein Jahr zuvor erstmals in Shanghai gesehen hatte. Plötzlich kam ihm die Idee. Er stand auf und schrieb den Text des Liedes. Einige Tage später komponierte Lü Ji (吕骥) die dazugehörige Melodie.<sup>881</sup> Dieses Lied findet sich nun im gedruckten Text des Straßeneinakters wieder und erweckt den Eindruck, als sei es integraler Bestandteil dieses Textes gewesen.

#### 4.5.2.3 Zeit und Raum: Öffentlichkeit der Straßen, Plätze und Feste:

---

Für die chinesische Performancetradition ist es zunächst nichts Ungewöhnliches, dass bestimmte Volkstheaterformen auf Straßen und Plätzen gespielt wurden. Das betrifft vor allem solche Formen, die der Akrobatik, artistischen Kunststücken, musikalischen Darbietungen, Puppentheater und den vielfältigen Ausprägungen des Geschichtenerzählens nahe stehen. Diese verbanden einen starken Unterhaltungscharakter mit der Vermittlung moralisch-ethischer Grundwerte. Dennoch wurde die in den 1930er Jahren entstehende Form des *Jietouxi* (Straßentheater) als ein eigener, sehr spezieller *terminus technicus* für eine spezifische Form des Theaters auf der Straße verstanden.

„Der Begriff ‚Straßentheater‘ bezeichnet daher zunächst alle Formen des politischen Sprechtheaters, die auf Straßen aufgeführt wurden. Im engeren Sinne versteht man darunter das politische Sprechtheater in der Zeit des Chinesisch-Japanischen Krieges (1937-1945), als dessen populärstes und repräsentativstes Stück das vorliegende *Leg deine Peitsche nieder* zu bezeichnen wäre. Das Straßentheater setzt sich in Hinsicht der Sprache vom klassischen Theater ab, da es, die wenigen, meist am Ende des Stückes stehenden Songs ausgenommen, Sprache als einziges Kommunikationsmittel benutzt. Damit fußt das Straßentheater sowohl auf dem traditionellen Theater als auch auf dem zu Beginn des 20. Jh. durch westliche Einflüsse entstandenen *Hua ju* oder Sprechtheater. Während das Sprechtheater aber weitgehend ein Intellektuellentheater blieb, das im breiten Volk auf Unverständnis und Ablehnung stieß, wurde das Straßentheater von der gesamten Bevölkerung enthusiastisch aufgenommen.“<sup>882</sup>

Für Zhao Mingyi bildet die Aufführung, die Zhang Min erstmals inszenierte, die entscheidende Wende in der Aufführungspraxis des Einakters „Leg deine Peitsche nieder“:

„Dieses Stück muss man als den frühesten Versuch von Straßentheater der „Theater-Liga“ betrachten, das in der Periode des Antijapanischen Widerstandes die meistgespielte Aufführung wurde, die eine entsprechende Theaterwirkung entfaltete. Aber es blieb weiterhin etwas „Improvisiertes“ und Allgemeines, das auch nach der Aufführung nicht mehr überarbeitet wurde.

---

<sup>881</sup> He/Zeng/Qu (1981) a.a.O. S.224

<sup>882</sup> Kaulbach (1985) a.a.O. S.199



... Die Aufführungen von Zuo Ming und Wan Laitian spielten noch auf einer Bühne. Wir änderten diese Aufführung zu einem von einer Zuschauermenge umgebenen Straßentheaterstück.“<sup>883</sup>

In bezug auf den SpielORT ist also festzustellen, dass man sich relativ unabhängig von ihm machte. Überall konnten diese Einakter als Straßentheater gespielt werden. Damit war ein Auszug des Theaters aus dem Theater ins Leben möglich. Künstlerisches Zeichen und real Bezeichnetes trafen auf der Straße, in Gasthäusern und Fabriken, auf Plätzen und in Parks aufeinander. An ihrem Schnittpunkt gingen sie oftmals und gewollt ineinander über. Im Unterschied zu traditionellem Theater, welches auch OPEN AIR gespielt wurde, unterschied sich dieses Theater durch seine aktuellen Themen – die gewissermaßen auf der Straße lagen – sowie dadurch, dass die Akteure aufgrund ihrer „Realverkleidung“ vom Zuschauer kaum zu unterscheiden waren. Auf künstlerische Stilisierung – Masken, prächtige Kostüme, artifizierter Musik- und Körpereinsatz – wurde verzichtet. Diese Form von Theater lebte gerade davon, dass man ihr das THEATER nicht vordergründig ansah.

Dieser Aspekt wurde noch verstärkt durch die Wahl der ZEIT. Traditionell ist es üblich gewesen, die Theateraktivitäten insbesondere auf dem Lande in Einklang mit dem traditionellen Festkalender (religiöse und landwirtschaftliche Feste) oder später dem modernen Festkalender (Staatsfeiertage, Parteigründungsjubiläen etc.) abzuhalten. Der unmittelbare Adressat waren die Götter, zu deren Ehren und zum eigenen Heil man spielte. Mittelbar richtete man sich an die Festgemeinde, die auch für die Theateraktivitäten aufkommen musste. DA zu diesen Festen für Unterhaltung immer gesorgt und zudem mit einer relevanten Menge potenzieller Zuschauer zu rechnen war, eigneten sich diese Feste auch für Aktionen des politischen Straßentheaters hervorragend als Tarnung. Unter dem Vorwand, als beliebige Wandertruppe herumzuziehen, konnte man sich unter Volk mischen, um dann aber als agents provocateurs aufzutreten. Hinzu kam, dass politische Gruppierungen solche Feste ihrerseits nutzten, um bestimmte Inhalte zu vermitteln. Weiter unten wird ein Beispiel dafür gezeigt, wie in einer Meta-Inszenierung von Seiten der Nationalpartei am Totengedenktage (Fest der lichten Klarheit oder Qingming-Fest), die ihre Ausrottungsstrategien gegen die Kommunisten vor dem Hintergrund des „Sieben Edlen“-Zwischenfalls legitimierend durch ihre Jugendorganisation darstellen will, von den Kommunisten unterlaufen und mit einer SUB-Inszenierung von „Leg deine Peitsche nieder“ und den Einsatz der eigenen Jugendorganisation gegeninszeniert wird.

#### **4.5.2.4 Rührung – Tränen – Aufstand: die „reinste Form des Illusionstheaters“ und unsichtbares Theater**

---

Es ist bereits in einem vorangegangenen Kapitel beschrieben worden, wie wichtig die Erzeugung von Emotionen im traditionellen und modernen Theater durch Klagen und Tränen ist – ganz entgegen dem Brecht’schen Verfremdungsgedanken. Die gelungene Emotionalisierung durch die Schauspieler und ihre Spielweisen zeigt sich am besten an den Publikumsreaktionen. Es ist darüberhinaus gezeigt worden, dass diese spezifische Form von Emotionalität einerseits und Widerstandsverhalten bzw. sozial- und gesellschaftskritische Ambitionen andererseits in einem engen Wechselverhältnis stehen. Es geht dabei eben zunächst nicht um die kritische Reflexion, sondern um eine subtil emotional wirkende Manipulation, die man in dieser

---

<sup>883</sup> Zhao (1979) a.a.O. S.286

ausgeklügelten Form vielleicht noch im Hollywood-Kino – ohne den Widerstandsfaktor selbstverständlich - finden kann. Dieser Zusammenhang trifft fast lehrbuchhaft auch auf „Leg deine Peitscher nieder“ zu und ist zweifellos ein Garant des Erfolges gewesen.

Chen Liting beschreibt für die zweite Aufführung des Stücks 1932 in Shanghai, wie auf die Schmerzensschreie von Xiangjie und das selbstmitleidige Klagen des Alten der aktivistische Zorn des Jungen folgte und man schließlich mittels des Tricks des unsichtbaren Theaters, unter die Zuschauer geschleuste Schauspieler Parolen rufen ließ und damit das gesamte Publikum aktivierte. Dieses warf sogar – in diesem Fall wohl wissend, dass es sich um Theater in einem Theaterraum handelte - Geld auf die Bühne, um dem Alten aus der Not zu helfen.

„Der größte Teil der Zuschauer bestand aus Lehrlingen, jungen Arbeitern und deren Familienangehörigen. Sie zeigten sich von der Grundaussage des Stücks zutiefst beeindruckt und reagierten entsprechend stark darauf. Die Darsteller waren dem Publikum als seine Lehrer wohl vertraut. *Daher betrachteten sie die aus dem Publikum agierenden Schauspieler, als diese von ihren Sitzplätzen auf die Bühne sprangen, als Teil von sich selbst, als wenn es sich nicht um Theater handeln würde.* In dem Moment, wo Qing Gong (der junge Arbeiter, vormals der junge Mann, vormals Maisite, A.B.), die Frage wiederholt, gegen wen die Peitsche gerichtet werden muss, brachen im Auditorium ohrenbetäubende Kampfparolen los. Alle waren vereint im Hass gegen den Feind und reagierten wie mit einer Stimme. Einige Zuschauer warfen spontan mit Geld, um ihre Solidarität für Mai Yihan auszudrücken.“<sup>884</sup> (Hervorhebung A.B.)

Dies wird in anderen Nacherzählungen von späteren Aufführungen an anderen Orten und durch andere Gruppen ebenfalls berichtet und scheint sich zu einem notwendigen Topos dieser Nacherzählungen – die selbst natürlich längst inszenierten Mustern folgen - entwickelt zu haben. Dazu gehört auch, dass man die Qualität der eigenen Aufführung dadurch nachzuweisen sucht, dass man erzählt, dass Publikum scharenweise zum Weinen gebracht zu haben oder aber, dass es Zuschauer gab, die dem Mädchen zu Hilfe eilten etc.pp. Dichtung und Wahrheit sind in diesen Fällen kaum unterscheidbar. Aber in China wird traditionell nicht so streng unterschieden zwischen *Geschichten erzählen* und *Geschichte erzählen*.

Der Alte jedoch beklagte sich lediglich über die göttliche Fügung, dass armen Leuten ein bitteres Schicksal beschieden sei. In diesem Moment ertönt der zornige Appell eines jungen Mannes... Der Schluss fand Anklang beim Publikum. Schauspieler, die Zuschauer spielten, begannen, Parolen zu rufen, um deutlicher zu machen, gegen wen sich das Hauptmotiv von „Leg deine Peitsche nieder“ wendet.“<sup>885</sup>

1936 spielte Cui Wei in Shanghai selbst den Jungen Arbeiter. Die Aufführung hinterließ einen starken Eindruck, denn „vor und auf der Bühne wurde geweint“. Kurz darauf erhielt Cui einen Brief von einem Zuschauer, der ihm schrieb: „*Nie zuvor sah ich eine Theateraufführung, die Menschen auf so wahrhafte Weise berührt.*“<sup>886</sup>

1937 wurde das Stück, welches mittlerweile zum wichtigen Standardrepertoire vieler antijapanisch kämpfender Theatergruppen gehörte, in der Stadt Xi'an in einem Park gespielt. Folgendes wird berichtet:

„Besonders als wir einmal im Lianhu-Park auftraten, wurden viele Leute traurig und weinten... Wir sagten ihnen: ‚Es hilft nichts, wenn Ihr davonlauft. Ihr müßt Euch zusammenschließen und die

---

<sup>884</sup> Ding (1986) a.a.O. S.31

<sup>885</sup> Ding (1986) a.a.O. S.30

<sup>886</sup> He/ Zeng/ Qu (1981) a.a.O. S.225

Kräfte im Kampf gegen Japan verstärken, damit die Japaner wieder nach Hause gejagt werden.‘ Daraufhin schlug die Stimmung aller Zuschauer auf dem Platz hohe Wellen. Dieses Stück konnte aus dem Theater ausbrechen und eine Vereinigung der Zuschauer mit den Schauspielern zustande bringen. Es eignete sich daher wirklich ausgezeichnet für Straßenaufführungen.“<sup>887</sup>

Ebenfalls 1937 wurde das Stück in den nahe Peking gelegenen Duftbergen gespielt. Diesmal spielte Cui Wei den alten Vater. Da die gesamten Umstände dieser Aufführung weiter unten noch ausführlich zitiert werden, soll hier nur kurz auf den Zusammenhang von Emotionalität, unsichtbarem Theater und Aktivierung des Publikums hingewiesen werden. Für diese Aufführung wie für viele andere wird beschrieben, dass das Publikum in vielen Fällen nicht bemerkte, dass es sich um Theater handelte. Daher gab es Zuschauer, die für das Mädchen Xiangjie Partei ergriffen und deren angeblichen Vater verprügeln wollten. Manchmal geschah es, dass die unerfahrenen Amateurschauspieler vor lauter Aufregung ihren Text vergaßen. In den Duftbergen hatte Zhang Ruifang (张瑞芳, geb. 1918), die junge Darstellerin einen Texthänger und wusste sich nicht besser zu helfen, als so lange laut um ihren am Boden liegenden Vater zu weinen, bis sie Cui Wei nah genug war, damit der ihr den Text soufflieren konnte.

„Nicht nur, dass das Publikum diesen Fehler nicht bemerkte, nicht wissend, dass es sich um eine Theateraufführung handelte, sondern sie glaubten im Gegenteil, dass Vater und Tochter füreinander lebten und voneinander abhingen, wie es sich eigentlich gehörte. Die authentische, lebendige Darstellung der beiden zeitigte unerwartete Ergebnisse. Ganz besonders als der Alte sich mit Fäusten gegen die Stirn schlug, um dem jungen Zuschauer seine Verfehlung einzugestehen, als er seine Tochter um Nachsicht bat und Vater und Tochter sich bitterlich weinend in den Armen lagen, versank das Publikum in mitleidiges, symphatisierendes Nachsinnen. Ringsherum hörte man Seufzen und Schluchzen, dass selbst die Polizeischergen ansteckte, von denen nicht wenige ihre Taschentücher vor ihr Gesicht hielten, um sich die Tränen abzuwischen.“<sup>888</sup>

Doch dann werden antijapanische Parolen gerufen und den Polizisten wird klar, dass es sich um Theater handelt - alles inszeniert! Sie wollen das Publikum wegen dieses Betrugs warnen. Jedoch wird ihnen erwidert: „*Wen kümmert's, ob es Theater oder Wirklichkeit ist, jedenfalls stimmt es, dass nur Kollaborateure gegen die Propaganda für den antijapanischen Widerstand sind.*“<sup>889</sup>

Als Cui Wei 1939 den Einakter in Yan'an, der Basis Mao Zedongs, an der Lu-Xun-Kunstakademie mit dortigen Studenten einstudierte und aufführte, wurde dieses „*Straßentheaterstück durch das Volk und die Armee mit heißen Tränen des Patriotismus empfangen.*“ (aiguo de relei huanying, 爱国的热泪欢迎)<sup>890</sup> oder mit anderen Worten: begeistert aufgenommen.

Wenn also Guangweiran bereits 1938 die dritte von ihm aufgeführte Form des Straßentheaters „das Straßentheater der Massen“, wie Barbara Kaulbach<sup>891</sup> darlegte, als „reinste Form des Illusionstheaters“ bezeichnet, dann liegt es zum einen daran, dass eine Bühne/ Spielfläche nicht eindeutig definiert wird und es scheinbar keine Trennung zwischen Zuschauern und Darstellern gibt – jedenfalls in der Wahrnehmung der Zuschauer. Diesem wird vorgeführt, dass das Gespielte das Echte ist und das Echte sich vom Gespielten nicht unterscheidet. Die Radikalität

---

<sup>887</sup> Zhongguo huaju yundong, I. S.232 zitiert nach Eberstein (1983) a.a.O. S.145

<sup>888</sup> He/ Zeng/ Qu (1981) a.a.O. S.220

<sup>889</sup> ebd.

<sup>890</sup> ebd. S.226

<sup>891</sup> Kaulbach (1985) a.a.O. S.200

Guangweirans, dies als Illusionstheater zu bezeichnen, ist entwaffnend, deutet sie doch auf die de facto Unmündigkeit des Zuschauers hin. Dieser kann sich kaum noch ein kritisches Urteil bilden, indem er zwischen eigener Wahrnehmung und suggerierter Wirklichkeit kaum noch unterscheiden kann. Dies aber wiederum scheint eine gute Methode zu sein, um bestimmte Inhalte so zu vermitteln, dass sie nicht als „Spiel“ abgetan werden können und eben zu realen Aktionen des Widerstands führen.

Ganz und gar wesentlich war in diesem Zusammenhang eine eigentümliche Inspiration, die die chinesischen Theaterkünstler durch die griechische Tragödie und dem darin auftretenden Chor erhielten. Folgt man Li Tianji dann sei Tian Han bei seinem Stück „Einigkeit“ (yizhi, 一致) von der Vorstellung des griechischen Chores dahingehend beeinflusst gewesen, dass er einen solchen als Schauspielergruppe, die aus dem Publikum agierten, einsetzte. Diese Aufführungstechnik sei dann von anderen übernommen worden, unter anderem von Chen Liting in seinem Straßentheaterstück „Leg deine Peitsche nieder“. Nur in diesem Punkt habe Chen Liting sich von Tian Han beeinflussen lassen, nicht aber Inhalt und Fabel betreffend. Ausserdem kursierte die Übersetzung eines nicht näher bezeichneten Buches mit Werken des britischen Autors M. Gold (M.果尔德), dessen lyrischer Stil von Interesse war. Der Chor als Darsteller der Volksmassen sei entscheidend gewesen, da es zu jener Zeit darum gegangen sei, die Zuschauer in das Geschehen auf dem Theater mit ein zu beziehen. Die *Gefühle* der Schauspieler sollten mit denen des Publikums verschmelzen.<sup>892</sup> Der Terminus „unsichtbares Theater“, wie ihn später Augusto Boal benutzte, wird von chinesischer Seite nicht verwandt. Das inszenatorische Prinzip jedoch ist ihm näher als die dramaturgische Funktion des Chores in der griechischen Tragödie. Dieses Prinzip macht sich zweierlei zu Nutze. Zum einen täuscht es vor, bei den inszenierten Vorgänge handele es sich nicht um eine Inszenierung, sondern um einen Alltagsvorgang. Zum anderen täuscht es vor, dass die aus dem Publikum agierenden Darsteller tatsächlich Straßenpassanten und Publikum eines interessanten Alltagsvorgangs sind. Auf diese Weise lässt sich das Publikum, weder das eine noch das andere wissend, in entsprechende Richtungen manipulieren. Diese Manipulation mit aufklärerischem Impetus war der Endzweck dieses Theaters. Da Manipulationen schneller über die Emotion als über die Ratio erreicht werden können, spielte die Erzeugung von Emotionen mit den Hilfsmitteln einer tragischen Story und entsprechendem Musikeinsatz sowie des wutentbrannten Skandierens von Parolen eine so wichtige Rolle. Es verwundert letztlich nicht, dass Guangweiran dieses Theater als „reinste Form des Illusionstheaters“ bezeichnete. Er trifft damit den Nagel auf den Kopf.

Auch Goethe war sich der Vorteile des „unsichtbaren Theaters“ zu Bildungszwecken durchaus bewusst. Er beschreibt im „Wilhelm Meister“ kurz bevor Wilhelm in die Lage versetzt wird Mignon vor dem Seiltänzerwüterich zu retten, wie dieser in Begleitung zweier Schauspieler „ein paar Trümmer einer Schauspielergesellschaft, die vor kurzem hier scheiterte“<sup>893</sup>, in die Nähe einer Mühle wanderte, wo er Zeuge eines Lehrstücks der Bergleute für die Bauern wird. In einem Disput zwischen einem Arbeiter/Bergmann und einem Bauern wird die Nützlichkeit des

---

<sup>892</sup> Li (1989) a.a.O. S.210

<sup>893</sup> Goethe (1979) a.a.O. S.94

Bergbaus erklärt. Was dramaturgische Ähnlichkeiten mit dem späteren chinesischen Einakter angeht, so fällt vor allem folgendes auf:

1. Es wird draußen gespielt. Die *Inszenierung* des Disputes ist nicht offensichtlich, sondern wird als reale Begebenheit ausgegeben.
2. Durch ein Vorspiel der Bergleute unter Verwendung von Zithern, Triangeln und lebhaften Liedern wird die Aufmerksamkeit der Menge erregt.
3. Als Spielraum wird ein Kreis gebildet, innerhalb dessen sich die Geschichte abspielt.
4. Bei ernster Musikbegleitung stellt ein Bergmann den Vorgang des Schürfens mit einer Hacke dar, woraufhin es, durch den Auftritt des aufklärungsbedürftigen Bauern zu einer *inszenierten Publikumspartizipation* durch diesen Bauern kommt.<sup>894</sup>

„Es währte nicht lange, so trat ein Bauer aus der Menge und gab jenem pantomimisch drohend zu verstehen, daß er sich von hier hinwegbegeben solle. Die Gesellschaft war darüber verwundert und erkannte erst den in einen Bauern verkleideten Bergmann, als er den Mund aufat und in einer Art von Rezitativ den andern schalt, daß er es wage, auf seinem Acker zu hantieren.“<sup>895</sup>

5. Der Konflikt zwischen Bergmann und Bauer wird durch Belehrung/ Aufklärung zur Harmonie geführt. Der Bergmann beruhigt den Bauern, erläutert ihm Begriffe des Bergbaus und macht ihm begreiflich, dass auch ihm die unterirdischen Schätze zugute kommen würden.

Was die Goethe'sche Konzeption mit der chinesischen verbindet, ist ihr aufklärerischer, die Realitäten des einfachen Volkes betreffender Charakter, wobei er der Theaterkunst einen hohen gesellschaftlichen Wert als Mittel der Erziehung für das Volk und als Herrschaftsinstrument für die Herrscher zumisst. Die Ausnahme besteht darin, dass Goethes Konzept, im Gegensatz zum chinesischen, Humor und Komik für wichtig hält. Er lässt seinen Bauern alberne, begriffsstutzige Fragen stellen, die das Publikum zum Lachen bringen. Und Wilhelm Meister, der seinen Vornamen der Wertschätzung Goethes für Shakespeare verdankt, fasst sein Erlebnis programmatisch folgendermaßen zusammen:

„Wir haben“, sagte Wilhelm bei Tische, „an diesem kleinen Dialog das lebhafteste Beispiel, wie nützlich allen Ständen das Theater sein könnte, wie vielen Vorteil der Staat selbst daraus ziehen müßte, wenn man die Handlungen, Gewerbe und Unternehmungen der Menschen von ihrer guten, lobenwürdigen Seite und in dem Gesichtspunkte auf das Theater brächte, aus welchem sie der Staat selbst ehren und schützen muß. Jetzt stellen wir nur die lächerliche Seite der Menschen dar; der Lustspieldichter ist gleichsam nur ein hämischer Kontrolleur, der auf die Fehler seiner Mitbürger überall ein wachsames Auge hat und froh zu sein scheint, wenn er ihnen eins anhängen kann. *Sollte es nicht eine angenehme und würdige Arbeit für einen Staatsmann sein, den natürlichen, wechselseitigen Einfluß aller Stände zu überschauen und einen Dichter, der Humor genug hätte, bei seinen Arbeiten zu leiten?* Ich bin überzeugt, es könnten auf diesem Wege manche sehr *unterhaltende*, zugleich *nützliche* und *lustige* Stücke ersonnen werden.“<sup>896</sup> (Hervorhebung A.B.)

#### **4.5.2.5 Propaganda-Happening. Eine historische Beschreibung.**

---

Bei der Organisation von unsichtbaren „Propaganda-Happenings“ in China ging es höchst konspirativ zu. Ein Beispiel, wie solche Veranstaltungen großflächig und mit tausenden von involvierten Mitstreitern organisiert waren, soll erwähnt werden. Zu solchen Aktionen musste ein hoher organisatorischer und logistischer Standard erreicht worden sein, sonst wären sie

---

<sup>894</sup> ebd. S.96 f.

<sup>895</sup> ebd. S.97

<sup>896</sup> ebd.

unmöglich gewesen. Eine Beschreibung einer solchen Inszenierung der Massen liefern die Autoren He Yan, Zeng Lihui und Qu Liuyi. Angesichts der Tatsache, dass diese Beschreibung erst 1981 und zudem nur fünf Jahre nach den erfolgreichen Massenprotesten aus Anlass des Todes von Zhou Enlai zum traditionellen Totengedenkfest *Qingming* im April 1976 auf dem Tian'anmen-Platz gegen die „Viererbande“ verfasst wurde, mutet die Beschreibung sehr euphorisch an. Einige Detailausschmückungen sind sicherlich der späten Glorifizierung geschuldet. Ich möchte eine übersetzte Fassung dieser Beschreibung einfügen, weil es für Theaterwissenschaftler viel zu wenige solcher Übersetzungen gibt, anhand derer man sich selbst ein Bild von solchen Inszenierungen machen kann, ohne gleich Interpretationen ausgeliefert zu sein.

Der Zeitpunkt, der von den o.g. Autoren beschriebenen Veranstaltung, ist das *Qingming*-Fest 1937. Anlass dieses Großaufgebots war eine Veranstaltung der Nationalpartei, die zerstreut und unterwandert werden sollte. Im November 1936 hatte sich in Shanghai der sogenannte „Zwischenfall der sieben Edlen“ (qi junzi shijian, 七君子事件) ereignet, wo die Nationalpartei offenbar im Zuge ihrer Säuberungskampagnen unter den Mitgliedern ihrer stärksten Konkurrenzpartei, der KP Chinas, sieben Kommunisten festgenommen hatte, um ihnen einen Schauprozeß zu machen. Im April 1937 wurde gegen die sieben im Obersten Gericht der Stadt Suzhou, nahe Shanghai Anklage erhoben wegen der „Gefährdung der Republik Chinas“. Die Nationalpartei hatte im Gegenzug zur Jugendliga der KP die sogenannte Neue Jugendliga gegründet und deren Mitglieder waren zum Qingming-Fest im April 1937 zu einer Kundgebung geladen worden, auf der die „sieben Edlen“ öffentlich angeprangert werden sollten. Anschließend wollte man landesweit ein Telegramm veröffentlichen, in dem die Exekution dieser Gefangenen gefordert werden sollte. Nachdem die Untergrundorganisationen der KP in Peking von diesem Plan Kenntnis erhalten hatten, organisierten sie mehrere tausend Schüler und Studenten der kommunistischen Jugendliga, um den antijapanischen Widerstand zu propagieren und die Nationalpartei anzugreifen, die es für wichtiger erachtete, sich gegen die Feinde im Innern zu wenden, statt gegen die japanische Invasion.

„An einem Morgen Anfang April 1937 gab es unweit des kleinen Schutzwalls vor dem Xizhimen-Tor in Beiping<sup>897</sup> ein Gedränge, daß nicht einmal Wasser hätte eindringen können. Mehrere tausend Schüler drängten sich, nachdem sie sich in Gruppen versammelt hatten, lärmend und rufend in die gemieteten Busse oder schwangen sich auf Fahrräder, um in einem nicht endenwollenden Strom auf die Straße zum Xiangshan<sup>898</sup> zu rasen. So weit das Auge reichte Menschen- und Fahrzeugströme, die im aufgewirbelten Dunst des Staubes gelber Erde mal verschwanden und mal zum Vorschein kamen. Mit dem Sehvermögen einer Eule fixierte die mit Waffen und scharfer Munition ausgerüstete Militärpolizei jedes einzelne Gefährt und jeden verdächtigen Jugendlichen. Die an der Straßenseite stehengebliebenen Passanten verrieten einen Zustand der Verblüffung und der Neugierde und beobachteten Gruppe für Gruppe dieser Frühlingsausflügler. Aber heute - am Qingming-Fest, nimmt die Anzahl der Ausflügler plötzlich um ein Vielfaches zu. Auch die Atmosphäre ist enthusiastischer, angespannter. Der Chef der Militärpolizei des Stadtteils Haidian bekam schon am Morgen den Befehl, auf Motorrädern mit der Truppe zu den Duftbergen zu kommen. Er führte Militärpolizei an, deren Aufgabe im Aufspüren und Festnehmen bestand und in der Überwachung jedes einzelnen jugendlichen Ausflüglers. Für diese spezielle Aufgabe mischten sie sich in Zivil unter die Menge der Ausflügler und spitzten die Ohren, um irgendein verdächtiges geflüstertes Wörtlein zu erhaschen. Aufmerksame Menschen

---

<sup>897</sup> Beiping war der damalige Name von Beijing/ Peking.

<sup>898</sup> Duftberge, bekanntes Ausflugziel in Peking

hätten tatsächlich sehr schnell bemerken können, wie sich die sechs-, siebentausend jugendlichen Ausflügler scheinbar ganz beliebig in zwei Gruppen teilten. Da gab es reiche junge Herren, die steife westliche Anzüge, Lederschuhe und Sonnenbrillen trugen, pomadisierte und gepuderte Schnösel. Dann aufwendig herausgeputzte Fräuleins mit rot beschmierten Lippen, die leise „Der Nieselregen“ summten, verschiedene Konservenbüchsen und Champagnerflaschen öffneten. Die in Alarmbereitschaft patrouillierende Militärpolizei zog sich, anscheinend in stillem Einvernehmen, weit zurück von dieser entspannten Menschenmenge. Diese adrett gekleideten jugendlichen Ausflügler, strotzend vor Vitalität, haben, anscheinend um der Wachsamkeit der Sonderpolizei auszuweichen, ihre Zerstreuung organisiert. Manche fachsimpeln über die Schnitzereien des Tempeldachgebälks; manche haben Staffeleien aufgestellt und malen nach der Natur; einige spielen Tennis; eine Gruppe von Mächen spielt „Seidenstoff loslassen“, kichert, hüpf und springt. Einige haben sich zu einem Picknick niedergesetzt und essen eintönige Klappstullen mit Wurst. Verborgen mitten im Wald waren die flüsternden Wortfetzen der Liebespaare zu hören. Da war es nicht leicht für die Spitzel in Zivil, sich verdächtig gebärdenden Jugendlichen auf den Fersen zu bleiben.

Als ein brilletragender Spitzel, bekleidet mit einem Changpao (trad. langes Gewand, A.B.) kehrtmacht und sich auf einige Jugendliche zubewegt, wird ein spezieller Reim aufgesagt: ‘Es ist Nacht/der Umriß der Mondsichel/ein lieblicher Duft von Wasserlotosblumen/betrunken in Hangzhou’ Der Spion schimpft ‘Geisteskranke’ und ist froh, daß er andere Leute verfolgen gehen kann.<sup>899</sup>

Der Schauspieler Cui Wei war vom Parteisekretär des Untergrundkulturkomitees aufgefordert worden, Theatermittel anzuwenden, um die *Bewegung zur Nationalen Errettung* an den Schulen zu starten. Cui Wei war zu der Zeit gerade auf der Suche nach einer talentierten Laienschauspielerin, die mit ihm in einem anderen Aufklärungsstück spielen sollte. Von einem Freund erfuhr er von einer talentierten, achtzehnjährigen Kunststudentin, die überdies über das richtige politische Bewusstsein verfügte. Über den Jugendverband nahm er (sehr traditionell) Kontakt zur älteren Schwester dieser Studentin auf, die dann ein Zusammentreffen der beiden organisierte. Diese Studentin, Zhang Ruifang, wurde später eine bekannte Darstellerin der Xiangjie-Rolle, die sie mit Cui Wei einstudierte. Bei ihrem ersten Auftritt, der bei der Großveranstaltung in den Peking Duftbergen stattfand, hatte man sie aus Sicherheitsgründen nicht in die wahren Umstände dieses Auftritts eingeweiht.

Das Signal zu Beginn der groß angelegten Unterwanderungsaktion gab der Musiker Lü Ji, der auf einer Anhöhe stehend begann, ein Lied mit folgendem Text zu dirigieren „Erhebt euch, wir wollen keine Sklaven sein. Aus unserem Fleisch und Blut errichten wir eine neue Große Mauer...“ Der Polizeichef verbot das Singen, woraufhin der Student der Peking-Universität Lu Ping anfang, auf einer Trompete zu blasen.<sup>900</sup> Das war das Signal, sich zu versammeln, das Signal zum Aufbruch.

„Bei dem Signal von Lu Ping begannen die Schüler/Studenten sich zu versammeln. Auch die Spähertrupps der Polizei und die Spitzel eilten herbei, als ob ein starker Feind sich näherte. Genau in diesem Moment begaben sich ein talentierter alter Straßenkünstler und das schwache und ausgezeichnete Mädchen Xiangjie (Duftmädchen), gefolgt von einem jungen Mann, der eine Schulterstange trägt, in die Menschenmenge. Einer der Polizisten wollte ihnen den Weg versperren, aber die Menschenmenge öffnete blitzschnell einen schmalen Korridor, der keinen Widerspruch zuließ und geleiteten die drei auf die Mitte des Platzes. Trommeln und Gongs erklangen. Dieser Ton schreckte die, Räucherstäbchen verbrennenden, Buddha anbetenden, mildtätigen Männer und gläubigen Frauen sowie die Männer, Frauen, Kinder und Alte der

---

<sup>899</sup> He, Yan/ Zeng, Lihui/ Qu, Liuyi (1981) a.a.O. S.219ff.

<sup>900</sup> Diese Methode erinnert mich an eine Veranstaltung 1990, bei der es dem Rocksänger Cui Jian verboten worden war, zu singen. Daraufhin spielte er seine Songs auf der Mundharmonika und der Trompete.

Bauernfamilien in der Nähe auf. Die Schauspieler folgten den Klängen und versammelten sich einer nach dem anderen auf dem Platz. Die Studenten brachten sie in den inneren Kreis. Ungefähr sechs- bis siebentausend Menschen standen so dicht gedrängt, daß nicht einmal ein Tropfen Wasser hätte eindringen können. Außerhalb des Kreises standen einige auf den Dächern der Häuser, andere kletterten auf Bäume. Der weiter oben bereits erwähnte Mittelschüler Guo Wei saß dieses Mal ebenfalls absolut zuverlässig auf dem Ast eines Baumes. Der Distriktpolizeichef mit seinem ungepflegten schwarzen Haar saß plötzlich bewegungsunfähig am Hang des Berges, als er zu einem der Spitzel sagte: 'Diese Bande armseliger Studenten hat die Straßenkünstler von Tianqiao<sup>901</sup> gebeten zu kommen.' Nachdem die Trommel dreimal gerührt worden war, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf Maiyi Laohan (den alten Straßengaukler, A.B.) und das Mädchen Xiangjie. Lao Han trug ein abgerissenes traditionelles Baumwollkleid, um die Hüfte einen Strick aus Stroh gebunden. Auf dem Kopf hatte er einen alten Filzhut unter dessen Stirnseite steckte eine quadratisch zusammengefaltete alte Zeitung, die zum Schutz vor der Sonne als Hutkrempe diente. Das Mädchen trug einen grob geflochtenen Zopf und am Körper eine mit Stoff gefütterte Jacke sowie eine bunt gemusterte alte Hose. Mit sorgenvollem Blick und einem bitteren Gesichtsausdruck sitzt sie auf der Trage-Kiste. Laohan und der Junge Bursche (xiaohuoji) beginnen umschweifend mit einer Melodie und tragen dann laut vor: 'Die hell klingenden Gongs routieren, Freunden von überall her ist das bekannt.' Und dann ergänzen sie ihren Prolog noch durch den seit Generationen überlieferte Prologtext des fahrenden Volks: 'Nur zu reden ohne zu spielen ist Mundakrobatik. Nur zu spielen ohne zu reden ist Blödheitsakrobatik. Zu spielen und zu reden ist erst wirkliche Akrobatik.'

Das Mädchen, von dem Alten zur Eile angetrieben, erhebt sich, stampft mit den Beinen, hockt sich nieder, geht in den Spagat, macht kraftvolle Sprünge. Obgleich das nicht der prahlerisch von Lao Han angekündigten „Meisterschaft in den achtzehn Arten der Kampfkunst“ glich, aber dennoch sehr ernsthaft betrieben wurde, erlangte es überraschenderweise von einigen Zuschauern eine Anerkennung durch bewunderndes Schnalzen mit der Zunge. Es war schon im Voraus so eingerichtet worden, daß die Schauspieler in der Zuschauermenge und eine Gruppe von Zuschauern mit aller Kraft 'Bravo' rufen. Die unter den Zuschauern sich verbergenden Führer der „Jugendliga“ blinzelten sich zufrieden zu. Einige der Militärpolizisten vergaßen sich selbst und ihre Aufgabe und stellten sich auch auf ihre Zehenspitzen, um sich sattzusehen. Nachdem Laohan vom Publikum einige Münzen gefordert hatte, fordert er Xiangjie auf, das Lied „Die Volksweise vom 18. September“<sup>902</sup> zu singen. (...) Die wehklagenden Töne des Liedes hallten wider in Luft über dem Platz und ergriffen und rührten die Herzen der Menschen. Nicht wenige Zuschauer vergossen bereits heiße Tränen und benetzten feucht die Vorderseite der Gewänder. Sogar der bittere Klang von Schluchzen ging von ihnen aus. Als Xiangjie gerade die hohen Töne der zweiten Strophe sang, war die Stimme auf einmal nicht mehr zu gebrauchen. Die Töne des Liedes endeten plötzlich in einem Quietschen und im Publikum entstand ein Raunen des Bedauerns. Ein bereits im Vorfeld festgelegter Zuschauer sagte absichtlich ganz laut: 'Laßt uns abhauen. Das sind Typen, die einen ums Geld prellen. Hier gibt es nichts zu sehen.' Lao Han setzte sofort seine zweisaitige Geige ab, ballte seine Fäuste in Richtung der vier Zuschauer zum Ehrengruß zusammen und bat das Publikum zu bleiben: 'Die Geld haben, helfen uns mit Geld. Die kein Geld haben, helfen als Person.'; 'Zu Hause verläßt man sich auf seine Eltern. In der Fremde verläßt man sich auf seine Freunde.' Nachdem er sicher der Laune der Zuschauer Einhalt geboten hatte, forderte er Xiangjie auf, einige „Sperber“-Drehungen zu machen, um das Publikum um Nachsicht zu bitten. Mit letzter Anstrengung richtete das Mädchen sich auf, machte eine Drehung und fiel plötzlich zu Boden. Lao Han bekam einen Wutanfall, griff nach seiner Peitsche und schlug nach Xiangjie. Xiangjie ließ die Peitsche beliebig auf ihrem Körper niedergehen, wobei sie weder auswich, noch einen Ton von sich gab. Als ein bereits vorher bestimmter Schauspieler, der sich im Publikum befand und den jungen Arbeiter (Qing Gong) spielen sollte, sich gerade darauf vorbereitete, sich aufzurichten und Lao Han zurückzuhalten, sprangen zwei Zuschauer saugend in den (Spiel-)Raum und schrien den Darsteller des Lao Han wütend an: 'Leg deine Peitsche nieder!' Lao Han empfand gegenüber diesen beiden jungen Zuschauern, die unbewußt in diese festgelegte Spielsituation hineingelangt waren, äußerste Befriedigung, ließ sie sich jedoch nicht anmerken. Nur die auf dem Boden liegende Xiangjie bemerkte, daß Laohan den erregten Gesichtsausdruck, der über sein Gesicht

---

<sup>901</sup> Altes Vergnügungsviertel in Peking, wo Gaukler, Akrobaten, Puppenspieler und Kleinkünstler aller Art ihre Geschäfte betrieben.

<sup>902</sup> Der Liedtext ist von Cui Wei geschrieben worden. Der 18. September 1931 war der Tag des japanischen Überfalls.



huschte, unterdrückte. Laohan hatte sich sehr schnell wieder unter Kontrolle und sagte: 'Das ist mein Mädchen. Andere Leuten sollten sich weniger um die Angelegenheit kümmern.' Dann zeigte er dem jungen Zuschauer die kalte Schulter und fuhr fort mit seiner Peitsche in Richtung des Mädchens zu schlagen. Das empörte noch mehr Zuschauer. Der Schauspieler, der den jungen Arbeiter spielen sollte, sprang auf die (Spiel-)fläche, packte den jungen aufgebracht Zuschauer und sagte: 'Schlag diesen unvernünftigen Alten!' Einige Zuschauer folgten ihnen brüllend und schlagend. Der junge Zuschauer zögerte ein Weilchen, riß kraftvoll die Peitsche an sich und stieß den Alten nieder auf den Boden. Zu diesem Zeitpunkt konnte Laohan anscheinend die wütend tadelnden Stimmen der Zuschauer nicht hören, denn er lag auf der Erde und seine Augen drückten Irrsinn aus. Allmählich legte sich die Wut des Publikums. Doch niemand wäre darauf gekommen, daß Xiangjie sich vor dem jungen Zuschauer und dem jungen Arbeiter (qinggong) aufstellen würde, um für Laohan um Nachsicht zu bitten. Der junge Arbeiter fragte Xiangjie verständnislos: 'Er behandelt dich wie Vieh und du legst immernoch ein gutes Wort für ihn ein?' Xiangjie antwortete in tiefer Traurigkeit: 'Er ist mein Vater!' Die Handlung des Stücks nahm eine plötzliche Wende, als das Publikum ganz irre wurde: 'Wo auf der Welt gibt es einen Vater, der seine bedauernswerte Tochter mit einer Peitsche schlägt?' Inmitten solch einer emotional aufgerührten Sorge schilderte Xiangjie ruhig und gefaßt, daß ihr Vater früher gutmütig war und einen nachgiebigen Charakter hatte. Erst unter den Zwängen des gegenwärtigen Lebens sei sein Temperament zunehmend jähzornig geworden. Erst als das Publikum begierig darauf war zu erfahren, was die Gründe für Laohan's Gemütswechsel seien, brachte Xiangjie ihre Anklage aus Blut und Tränen gegen die japanischen Aggressoren hervor, die den Nordosten Chinas besetzt haben, ihre Mutter ermordeten, die ganze Familie auslöschten, Vater und Tochter nach Huabei emigrieren mußten, wo sie nun mit Wandertheater mehr schlecht als recht ihr Leben fristen.

Zhang Ruisu, die die Xiangjie spielte, vergaß ihren Text, weil sie wegen der emotional übermäßigen Erregung, während sie erzählte, die Beherrschung verlor. Der am Boden liegende Cui Wei, der seitlich regungslos stehende Darsteller des Burschen und die anderen Schauspieler waren sehr besorgt um sie. Die Not machte Zhang Ruisu erfinderisch. Sie gab vor, in allergrößter Traurigkeit zu sein, lief zu Laohan, beugte sich zu ihm hinunter und beweinte ihren Vater ohne Unterlaß. Cui Wei, der größere Auftrittserfahrung hatte, wurde blitzschnell der wirkliche Grund dafür bewußt, daß sie sich plötzlich von dem ursprünglich festgelegten Sprechtext entfernte - es war ein Hilferuf an ihn. Wie selbstverständlich wischte er ihr einerseits mit seinem Handgelenk die Tränen ab und versperrte dem Publikum die Blickrichtung. Auf der anderen Seite soufflierte er ihr mit gedämpfter Stimme Stück für Stück den Text. Nicht nur, daß das Publikum diesen Fehler nicht bemerkte, nicht wissend, daß dies eine Theateraufführung war, sondern es glaubte im Gegenteil, daß Vater und Tochter füreinander lebten und voneinander abhingen, wie es sich eigentlich gehörte.

Die authentische, lebendige Darstellung der beiden zeitigte unerwartete Resultate. Ganz besonders als Laohan sich mit Fäusten an die Stirn schlug, um dem jungen Zuschauer seine Verfehlung einzugestehen, als er seine Tochter um Nachsicht mit ihm bat und Vater und Tochter sich bitterlich weinend in den Armen lagen, befand sich das Publikum in mitleidigem, sympathisierendem tiefem Nachdenken. Ringsherum hörte man Seufzen und Schluchzen, das selbst die Polizeischergen ansteckte, von denen nicht wenige ihre Taschentücher vor ihr Gesicht hielten, um sich die Tränen abzuwischen.

Das Publikum begriff, daß das Schicksal von Vater und Tochter vor fünf Jahren ursprünglich das Schicksal von 3 Millionen Landsleuten aus dem Nordosten war und schon bald das Schicksal einiger Millionen Landsleute aus Huabei sein wird. Aus starker Sympathie und Mitleid heraus, holte das Publikum Kupferkäsche mit vollen Händen hervor und warf es wie Regentropfen neben Vater und Tochter. 'Nieder mit dem japanischen Imperialismus!', 'Nieder mit den Landesverrättern!', 'Die alte Heimat zurück erkämpfen, nieder mit der Politik des Verzichts auf Widerstand!' erschallte es unaufhörlich in der Luft der Duftberge. Einige der Polizisten folgten den Zuschauern darin, Losungen zu rufen. In den Bergen hallte das Echo der Losungen wider, welches einem Schneeschauer wie am Tag des „Erwachens der Insekten“ glich und die Herzen der Zuschauer bombardierte.

Zu diesem Zeitpunkt, und erst in diesem Moment bemerkte der Distriktpolizeichef, daß er hereingelegt worden war. Einige der Spitzel, die sich unter das Publikum gemischt hatten, ließen sich ebenfalls aus der Fassung bringen. Sie wiegelten die Zuschauer auf und sagten, daß dies eine Propagandaaufführung der Kommunistischen Partei sei und alle betrogen worden seien. Diese Dummköpfe erwarteten nicht, daß solche Reden den Zorn der Zuschauer in entgegengesetzte Richtung entfachen könnte: 'Wen kümmert's, ob es eine Theateraufführung oder eine reale Sache

ist, jedenfalls ist es wahr. Nur Kollaborateure sind gegen Propaganda für den antijapanischen Widerstand!' Nach der Vorstellung kam ein Polizist zu Cui Wei und Zhang Ruisu, kaufte ihnen zwei Flaschen Pfirsichlimonade und erklärt ihnen, daß er auch aus Dongbei komme. Einige seiner Familienmitglieder könnten ebenfalls nicht zurückkehren. Cui Wei erinnerte sich, daß dies der Polizist war, der noch vor einer halben Stunde die Vorstellung stoppen wollte. Doch heute hätte er durch die Belehrung seine Haltung geändert. Anschließend riefen alle den Polizisten zu: 'Chinesen schlagen keine Chinesen!', 'Vereinigt euch und schlagt die Landesverräter nieder! Schlagt die japanischen Imperialisten!'<sup>903</sup>

Man kann an der Beschreibung dieses Ereignisses erkennen, dass der Einakter als Stichwortgeber für Proteste verwandt wurde. Das konnte im kleinen aber auch in sehr großem Maßstab geschehen.

Der Einakter „Leg deine Peitsche nieder“ wurde auch vor patriotischen Chinesen im Ausland gespielt, z.B. 1940 in Singapur. Selbst bis ins Weiße Haus in Washington schaffte es dieses Stück. Die Schauspielerin Wang Ying war bei ihrem Amerikaaufenthalt dorthin zu einer Vorstellung eingeladen und vom amerikanischen Präsidenten Roosevelt empfangen worden.<sup>904</sup> 1945 trat sie mit dem Stück in einer Autofabrik in Detroit vor fünftausend Arbeitern auf und 1949 anlässlich einer antifaschistischen Versammlung in New York, wo sie mit dem Sänger Paul Robeson im Präsidium gesessen hatte und dem sie bei dieser Gelegenheit chinesische Lieder beibrachte.<sup>905</sup>

1955 wurde das Stück anlässlich des 20.Jahrestages der „9.-Dezember-Bewegung“ (antijapanische Widerstandsbewegung vom 9.12.1935) ein letztes Mal durch Cui Wei und Zhang Ruifang gespielt, und zwar in einem Studio des Shanghaier Rundfunks.<sup>906</sup> Danach diente es als Übungsstück für Schauspielstudenten, wie z.B. an der Zentralen Theaterhochschule Peking. Erst 1995 sollte dieses Stück im Rahmen eines interkulturellen Theaterprojektes wieder interessant werden.

## **5 „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“ - 放下你的鞭子 - 沃伊采克. Ein deutsch-chinesisches Theaterexperiment 1995**

Nirgends während meiner Aufenthalte in China habe ich so viel über das chinesische Theater, seine Gegenwart, seine Geschichte, sein Publikum und seine Künstlerinnen und Künstler gelernt, wie während meiner eigenen Regie- und Forschungsarbeit am Zentralen Experimentiertheater in Peking 1994/1995. Voraussetzung war mein Aufenthalt an der Zentralen Theaterhochschule in Peking 1990/1991, denn in dieser Zeit lernte ich die entscheidenden Leute kennen, mit denen ich später arbeiten sollte. Ausserdem erlernte ich die Sprache in einem umfassenderen Sinne, als es in Berlin möglich gewesen wäre und erfuhr durch die chinesischen Vorlesungen zum Theater von einer mir bis dahin unbekannten Perspektive auf Forschung,

---

<sup>903</sup> He, Yan/ Zeng, Lihui/ Qu, Liuyi (1981) a.a.O. S.219 ff.

<sup>904</sup> ebd. S.226

<sup>905</sup> Vgl.: Shen, Jiming: „Fangxia ni de bianzi‘ he baigong.“ In: *Zhandi*. 6/1980. S.65 沈及明: „放下你的鞭子‘和‘白宫“ („Leg deine Peitsche nieder‘ und das Weiße Haus.“ In: *Schlachtfeld*.)

<sup>906</sup> He, Yan/ Zeng, Lihui/ Qu, Liuyi (1981) a.a.O. S.227

Lehre und Praxis von Theaterprozessen. Da Erfahrungen nicht einseitig gemacht werden können, wenn man sich in das Abenteuer und die Arbeit interkultureller Kommunikation einlässt, bemühte ich mich, chinesische Theaterstudenten auch nach Deutschland zu holen. Das gelang 1993 im Rahmen des Festivals „China Avantgarde“ im Haus der Kulturen der Welt in Berlin mit der Inszenierung „Warten auf Godot“.

Das Theaterprojekt „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“ war in der Hauptsache als ein Experiment gedacht, die Potenziale und Möglichkeiten interkultureller Kommunikation zu erkunden, indem gemeinsam an einem Projekt gearbeitet wurde. Nicht die eigentliche Inszenierung war ausschließlich Sinn und Ziel, sondern der Arbeitsprozess selbst. Es hat immer wieder Momente gegeben, wo die Schwierigkeiten überhand nahmen und man an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit geriet. Ich habe mich, was bestimmte Annahmen über den Verlauf des Experiments anging, fast immer geirrt. Dort, wo ich Schwierigkeiten erwartete, ging alles mit erstaunlicher Leichtigkeit. Zum Beispiel, dass das Theater mich aufgrund eines Empfehlungsschreibens der Theaterhochschule einlud, eine zweiwöchige Gastspielreise nach Shanghai mitzumachen. Zum Beispiel, dass die Intendanten des Experimentiertheaters, die mich nur durch die Zeit in Shanghai kannten, meinem Projekt gegenüber ungemein aufgeschlossen waren und es unterstützen. Höchst erfreulich war die Probenarbeit mit den meisten Schauspielern, ganz besonders den beiden Schauspielerinnen Wu Yujuan (伍宇娟) und Wang Hong (王虹). Die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Liu Jing (柳菁) erwies sich als sehr kreative und zuverlässige Arbeit, während der Bühnenbildassistent Li Ke (李可) mich oft in sprachloser Verwunderung über sein Verhalten zurückließ. Völlig überrascht wurde ich indessen auch von Meng Jinghui (孟京辉), den ich seit 1990 kannte und der mit seiner „Godot“-Inszenierung 1993 in Berlin gewesen und von mir begleitet worden war. Er sollte mein höchst schwierig zu handhabender Ko-Regisseur werden. Sein Verhalten stürzte mich oft in Ratlosigkeit. Viele der Konflikte hatten weder etwas mit meiner Person noch mit kulturellen Differenzen zu tun, sondern waren Ausläufer von Konflikten mit anderen Leuten und aus anderen Zeiten, die unsere Arbeit beeinflussten. Ungemein produktiv war für mich die Zusammenarbeit mit dem excellenten Percussionisten der Pekingoper Tong Shengyuan, der mit dem Ensemble verschiedene kleinere Stücke einstudierte. Tong verfügte über ein unübertroffenes, theaterspezifisches Rhythmusgefühl und großen Ideenreichtum, der bedauerlicherweise bei meinem Ko-Regisseur nicht auf das gleiche Interesse stieß wie bei mir. Das gleiche trifft auf den Kampfkunstlehrer Wang Jianchun zu, der durch kleinere Choreografien eine interessante, leider letztlich durch die Schauspieler nicht durchgehaltene stilistische Note in die Spielweise brachte.

## **5.1 Dramaturgische Überlegungen**

### **“Leg deine Peitsche nieder”**

Die Werk- und Wirkungsgeschichte dieses Einakters weist so viele interessante Aspekte auf, dass die Herausforderung, diese nach verstaubten Jahren ideologischer Vereinnahmung wieder lebendigen und gegenwärtigen Kommunikations- und Kunstprozessen zu öffnen. In ihm manifestierte sich ein Schnittpunkt deutsch-chinesischen Interesses an einem Stoff, dessen interkulturelle Potenzen in beiden Kulturen nahezu in Vergessenheit geraten waren. Er bot sich

daher an, ihn zur Grundlage für ein Experiment in Form des Theaters zu nutzen, um die Möglichkeiten transkultureller Kommunikation zu befragen und zu erforschen.



**Abb. 47: “Leg deine Peitsche nieder” Peking 1995.**



**Abb. 48: Leg deine Peitsche nieder. Peking 1995.**

Andere interessante Aspekte dieser Textvorlage im chinesischen Kontext waren:

- Das Stück hat einen hohen Bekanntheitsgrad und würde somit eine gewisse Vertrautheit hervorrufen. Das war m.E. wichtig, da ich aus meiner Erfahrung weiss, dass das chinesische

Publikum große Schwierigkeiten mit Neuem/Fremdem hat, denn die allgemeine Reaktion auf Unbekanntes ist in der Regel *women bu dong* (我们不懂); wir verstehen das nicht.

- Es war konzipiert für Straßentheater was bedeutete, dass wir Theater in die alltägliche Öffentlichkeit tragen und auch Leute von der Straße erreichen konnten, die normalerweise nicht in diese Form von (Sprech-)Theater gehen.
- Der Einstiegsmonolog Mai Yihan's nutzt die Form traditionellen Geschichtenerzählens *pingshu* (评书). Das war ein dramaturgisches und ästhetisches Moment, welches sich in der anschließenden "Woyzeck"-Inszenierung aufnehmen ließ und den Interaktionsprozess mit dem chinesischen Publikum erleichtern sollte.

### „Woyzeck“

Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Büchnerschen "Woyzeck" ist nicht minder interessant. Georg Büchner gehörte zu den jüngsten, innovativsten und folgenreichsten Theaterautoren der modernen deutschen Theatergeschichte. Er schrieb dieses Stück mit 23 Jahren. Es blieb viele Jahrzehnte unbeachtet. Erst als Gehrhart Hauptmann, dessen Werk im übrigen entscheidenden Einfluss auf die Anfänge des chinesischen modernen Schauspiels hatte, Büchner wiederentdeckte, wurde Büchner in Deutschland rezipiert.

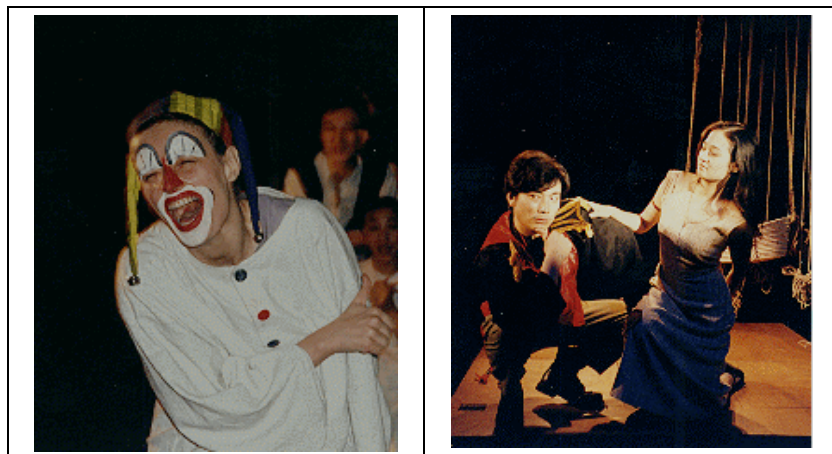


Abb. 49: "Woyzeck" Peking 1995

„Gerhart Hauptmanns Rede über Büchner im Berliner literarischen Verein ‚Durch‘ (1887) und seine ‚Pilgerfahrt‘ zum Grab in Zürich sind Zeichen dafür, daß das Werk des Dichters zu leben beginnt. Aber erst 1913 kommt es – nach internen Vorstellungen in den Jahren 1895 und 1901 – zur ersten öffentlichen Aufführung eines büchnerschen Drama. Der Abstand von mehreren Generationen trennt die Theaterrezeption des Werks und seine Entstehung.“<sup>907</sup>

Büchners Werk hatte auf die deutsche Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Das betrifft einerseits die fragmentarische Dramaturgie (die in gewissem Sinne die Technik des Filmschnitts vorausnahm und sich gleichzeitig auf alte, epische Techniken bezog), sowie die Parteinahme und das soziale Engagement für das unterdrückte Subjekt in widrigen gesellschaftlichen Verhältnissen. Von Büchners ästhetischer Konzeption bis

---

<sup>907</sup> Hinck, Walter: „Büchner und Brecht“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik - Sonderband Georg Büchner III*. München 1981. S.236



zu Brechts *epischem Theater* war es kein großer Sprung.<sup>908</sup> Der Kreis schließt sich wenn man bedenkt, dass Brechts Konzept des epischen Theater durch den Auftritt Mei Lanfangs 1935 in Moskau zumindest eine Bereicherung erfuhr. Die Bühnen-Rezeption in China ist im Grunde auf nicht einwandfreie Übersetzungen<sup>909</sup> beschränkt sowie auf den bereits erwähnten Workshop Jürgen Flimms Ende der 1980er Jahre am Volkskunsttheater Peking.



**Abb. 50: „Woyzeck“ Peking 1995.**

Meine Bearbeitung war eine Interpretation im Sinne der Inszenierungsidee der Stückcollage von *Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck*. Sie wurde zunächst auf Deutsch erarbeitet und dann durch ein deutsch-chinesisches Team, zu dem ich selbstverständlich gehörte, ins Chinesische

<sup>908</sup> Buck, Theo: „Man muß die Menschheit lieben“. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik - Sonderband Georg Büchner III*. München 1981. S.15-34

<sup>909</sup> Bixina: „Woyicaike“ Li Shixun fanyi. In: *Bixina wenji*. Beijing 1986. 毕希纳: “沃伊采克” 李士勋 翻译 In: ders.: 毕希纳文集. 北京1986年 (Büchner: „Woyzeck“ übersetzt von Li Shixun. In: Büchners gesammelte Werke.) Diese Übersetzung basiert laut Übersetzer auf folgender deutscher Fassung: Büchner, Georg: „Woyzeck“ In: ders.: *Georg Büchner - Werke und Briefe*. München 1980.

übersetzt. Während der Übersetzung tauchten verschiedene, kulturell bedingte Probleme auf, die die Bearbeitung sprachlich noch einmal beeinflussten. Hinsichtlich der dramatischen Struktur sowie der auftretenden Personen sind dramaturgische Eingriffe vorgenommen worden, die der beabsichtigten Spielweise einen eigenen Rhythmus verschaffen und die interkulturelle Verständigung vereinfachen sollten. Zum Beispiel begann die Aufführung mit dem Mord an Marie und im folgenden wurde in einer Rückblendentchnik erzählt, wie es zu diesem Mord kam. Die Aufführung endete mit erneutem Mord an Marie, die mit der Technik des Schattentheaters dargestellt wird, um die Änderung des Blicks auf diesen Mord, nachdem man Zeuge seiner Vorbedingungen wurde, auszudrücken. Von der Vielzahl der Büchner'schen Rollen blieben nur wenige übrig: Marie, Franz Woyzeck, Hauptmann, Doktor, Andres, Margreth, Tambourmajor, Pferd. Hinzugefügt wurden die beiden Clownsrollen, die sowohl als Erzähler agierten, als auch selbst in die Handlung eingriffen.



Abb. 51: "Woyzeck" Peking 1995

Als Textgrundlage dienten die beiden offiziellen Versionen Büchner'scher Szenensammlung des „Woyzeck“<sup>910</sup> sowie z.T. erdachte Texte für die erzählerischen Stellen der Clowns.

Beeinflusst wurde die Bearbeitung durch das Studium umfangreicher Sekundärliteratur<sup>911</sup> aber auch von theaterkonzeptionellen Überlegungen Brechts und Büchners, narratorischen Traditionen im Osten und Westen sowie dem „Woyzeck“-Film von Werner Herzog, den auch die chinesischen Kollegen sehr schätzten.<sup>912</sup> Darüberhinaus waren sprachliche Vereinfachungen in bezug auf Dialekte, Fremdworte, Interpunktion, direkte kulturelle Bezüge die nur im Westen eine Rolle spielen wie bestimmte Bibelzitate etc. vorgenommen worden.

### 5.1.1 Dramaturgieidee und Collageprinzipien

---

Die Wandertheatergruppe, mit Mai Yihan als Entrepreneur, kommt von mangelnden Arbeitsmöglichkeiten auf dem Lande getrieben, in die große Stadt. Dort zieht die Truppe, ein traditionelles Mittel der Werbung nutzend, durch die Straßen und über den neben dem Theater gelegenen Gemüsemarkt, um die abendliche Vorstellung des *Woyzeck* anzukündigen und auf diese Weise ihr potenzielles Publikum zu interessieren. Als Transportmittel für ihre Requisiten dient ihnen ein Lastenfahrrad, das aus dem chinesischen Straßenbild nicht wegzudenken ist. Auf dem Innenhof des Theaters unterhalten die Schauspieler ihr Publikum mit Kampfkunstszenen, neuesten Schlagern und Volksliedern sowie allerlei Klamauk. Xiangjie, die von den Wanderungen erschöpft ist, bricht plötzlich zusammen. Das Publikum wird im Unklaren darüber gelassen, ob das echt oder inszeniert ist. Ihr Vater, Mai Yihan, zwingt sie mit seiner Peitsche zum Weiterspielen. Der junge Schauspieler A Gen, der offensichtlich verliebt in Xiangjie ist, will ihr helfen. Die Gruppe spaltet sich in Befürworter und Gegner von Mai Yihans Ansichten in bezug auf die Züchtigung seiner Tochter. Das Publikum weiß immer noch nicht, ob es sich um einen tatsächlichen Konflikt handelt oder nicht. Schließlich wird der Konflikt vorerst beigelegt. Die Gewaltbereitschaft Mai Yihan's wird mit seinen finanziellen Sorgen begründet, die den Ausfall von Aufführungen und damit Einnahmeverluste nicht zulassen. Das Publikum wird von den beiden Clowns aufgefordert, sich die Aufführung von *Woyzeck* im Inneren des Theaters anzusehen, ordentlich zu bezahlen und allen ihren Freunden davon zu berichten, denn dann hätte man keine Existenzsorgen mehr und der Gewalt sei der Boden entzogen.

---

<sup>910</sup> Büchner, Georg: *Gesammelte Werke*. (Goldmanns Gelbe Taschenbücher); Büchner, Georg: *Georg Büchner - Werke und Briefe*. München 1980 sowie sämtliche überlieferten Szenenentwürfe, die ebenfalls in letzterer Ausgabe veröffentlicht wurden.

<sup>911</sup> Bornscheuer, Lothar (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner. Woyzeck*. Stuttgart 1972; Stroemfeld/Roter Stern (Hg.): *Georg Büchner: 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*. (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe. Darmstadt 2. August-27. September 1987). Basel, Frankfurt/M. 1987; Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Sonderband. Georg Büchner I u. II*. München 1979; Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Sonderband. Georg Büchner III*. München 1981; *Text und Kontext - Georg Büchner im interkulturellen Dialog*. (Sonderreihe Bd. 25). Kopenhagen/München 1988. Poschmann, Henri: *Georg Büchner. - Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*. Berlin/ Weimar 1985

<sup>912</sup> Herzog, Werner: *Woyzeck - Film nach dem Bühnenfragment von Georg Büchner*. (BRD 1978, 82 Minuten, atlas film+av, Duisburg)



Dramaturgisch wird nun der Konflikt von draußen aus der realen Öffentlichkeit in den Theaterraum, die fiktive Öffentlichkeit, getragen. Das wird durch die Besetzung von Doppelrollen unterstützt:

- **Mai Yihan**, der Entrepreneur spielt den **Hauptmann**. Gleichzeitig ist er der Vater von Xiangjie/ Marie. Dadurch wird der spätere Konflikt Woyzecks mit Marie verschärft, weil einer seiner mächtigen Peiniger gleichzeitig der Vater seiner Geliebten ist und demzufolge der Großvater ihres Kindes.
- **A Gen**, der junge verliebte Schauspieler und Beschützer Xiangjies in der Straßentheaterszene spielt **Woyzeck** und verwandelt sich wider Erwarten in den Mörder Maries.
- **Schauspieler 1** der Wandertruppe solidarisierte sich mit A Gen im Streit mit Mai Yihan um die geschlagene Xiangjie. In der Rolle des **Andres** aber, lässt er A Gen/ Woyzeck im Stich.
- **Schauspieler 2** der Wandertruppe hatte sich bei dem Konflikt draußen auf die Seite von Mai Yihan gestellt, da er selbst, in Konkurrenz zu A Gen/ Woyzeck, ein Auge auf Xiangjie/ Marie geworfen hat und sich der Unterstützung ihres Vaters Mai Yihan/ Hauptmanns versichern will. Als **Tambourmajor** verführt er später Marie, nachdem der Hauptmann, sein Vorgesetzter und Vater Marie's, ihn geradezu dazu aufforderte
- Die eine **Schauspielerin** der Wandertruppe ist die Verwandlungskünstlerin. Sie spielt im „Woyzeck“ eine multiple Figur, die die Rollen der **Margreth, des Doktor sowie des Pferds** umfasst.
- Die beiden **Clowns** sind mehr oder weniger asoziale, unberechenbare, **anarchistische Elemente**, die sich nach Gutdünken mal auf die eine mal auf die andere Seite schlagen. Sie folgen einem spontanen Lustprinzip sobald sie sich in die Handlung einschalten. Als **Erzähler** haben sie eine andere Funktion und dienen der dramaturgischen Verknüpfung der Szenen und dem Publikumskontakt. Ein Clown spricht Chinesisch und ist mit einer entsprechenden chinesischen Schminkmaske gekennzeichnet, während der andere Clown in der Hauptsache Deutsch spricht und über eine entsprechende Maske verfügt.

Im Verlauf der „Woyzeck“-Inszenierung wurde deutlich, dass alle im Theater befindlichen Personen, einschließlich des Publikums, das an einer Stelle kurz Gelegenheit bekam, den wiederholten Mord an Marie zu verhindern, jeweils durch Unterlassen oder Hinzufügen das ihre zum brutalen Lauf der Dinge beitrugen. Woyzeck, der am Schluß auf dem Schaffott endet und Marie, die ermordet wird, zahlen die Zeche für alle. Nicht, weil sie größere Schuld als andere auf sich geladen, sondern weil sie keine Macht/ Lobby haben. Die Todesstrafe, die in China nach wie vor existiert, wurde ad absurdum geführt. Marie und Woyzeck werden zur Verantwortung gezogen, nachdem ihnen diese gar nicht zugestanden wurde. Noch mehr als Woyzeck betraf das unsere Lesart von Marie. Genau so wie die nach Peking strebenden *Waidi*, die Wirtschaftsflüchtlinge armer Länder in Deutschland, wie soziale Randgruppen und Minderheiten in ihrer ganzen Vielfalt: Frauen, Kinder, Behinderte, Andersfarbige, Andersliebende, zu alte, zu junge, zu dicke, zu dünne etc.pp. Soziale Gewalt wird in komplexen gesellschaftlichen Systemen produziert - kulturübergreifend. Die angestrebte Synthese wurde durch ein korrespondierendes Bühnenbild unterstützt, das die gerade nicht agierenden oder

musizierenden Schauspieler sichtbar ließ - wie im traditionellen chinesischen Theater. Die Kreisform zwingt zu einer permanenten Wiederholung - ein Teufelskreis. An der Wand steht: Essen verboten! Trinken verboten! Rauchen verboten! Reden verboten! Nicht reden verboten! Erbsen essen erlaubt! Rhythmusinstrumente, die Rhythmusfolgen aus der Peking-Oper entlehnten, trugen zur Charakterisierung von Personen und Situationen bei. Musik wurde generell live präsentiert. Gesungen wurden chinesische und deutsche Volkslieder, die ihrerseits durch ihre Texte sowie den Rock-Song „Ein rotes Stück Stoff“ (一块红布, Yi kuai hong bu) des chinesischen Rockstars Cui Jian kommentierten, der durch die Situation, in der er gesungen wird, völlig verfremdet wurde. (Was übrigens die Zustimmung Cui Jian's fand, der es sich nicht nehmen ließ, sich die Vorstellung anzusehen.) Collagiert wurden Straßentheater und Studiotheater, die deutsche und chinesische Sprache und Musik sowie die *dramatische* Form (Leg deine Peitsche nieder) und die *epische* Form des Theaters (Woyzeck).<sup>913</sup>

## 5.2 Chronologie der Ereignisse

Der Gedanke, gemeinsam mit Meng Jinghui zu arbeiten kam mir bereits 1990/1991 als ich sowohl den Probenprozess als auch die Aufführungen der Inszenierungen „Die Kahle Sängerin“ und „Warten auf Godot“ beobachtete und mich oft mit Meng und seinen Mitstreitern über Theaterarbeit unterhielt. Als er 1993 nach Berlin kam, gingen wir oft ins Theater u.a. in die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz wo gerade „Woyzeck“ gespielt wurde. Er erzählte mir, dass er Ende der 1980er Jahre in Peking einen Theaterworkshop zu diesem Stück von Jürgen Flimm in Peking gesehen hätte und sich seitdem selbst für eine Inszenierung interessieren würde. Wir vereinbarten eine Zusammenarbeit, falls ich die Möglichkeit haben sollte, wieder für einen längeren Zeitraum nach Peking zu gehen. Meng Jinghui ließ mir darüberhinaus eine Videoaufzeichnung seiner neuesten Inszenierung *Sifan - The Tale of the Nun and the Monk* (思凡) da, deren dramaturgische Grundidee - die Collage westlicher (Boccaccio) und östlicher Theatermotive (Kunqu-Opernlibretto) - und deren Umsetzung auf der Bühne mich in diesem Gedanken bestärkte.

Guo Tao (郭涛), der den Estragon gespielt hatte und der später die Rolle des A Gen/Woyzeck spielen sollte, fasste die Arbeitsweise in Mengs Theaterprojekten so zusammen: *„Es ist sehr schön, dass wir eine Gruppenkraft entwickelt haben und uns von dem gleichen Geist leiten lassen, dass wir alle auf der Suche nach derselben Essenz der Kunst waren und dieses Ziel gemeinsam erreichen wollten.“*<sup>914</sup> Meng ergänzte:

„*Warten auf Godot* macht die vollkommene Aussichtslosigkeit der Menschheit - und das ist eine reale Situation - deutlich. Ebenso verkörpert diese Produktion aber auch die lebendigste

---

<sup>913</sup> Anwendung dieser Begriffe gemäß Brecht, Bertolt: "Das moderne Theater ist das epische Theater" in: ders.: *Schriften zum Theater*. S.13-28. Frankfurt/M.1993

<sup>914</sup> Guo Tao im Publikumsgespräch im Haus der Kulturen der Welt zu der chinesischen Inszenierung "Warten auf Godot". Berlin 13.3.93.

Sehnsucht und die innere Rastlosigkeit der Mitwirkenden. Ich habe das im Programmheft so ausgedrückt: ‚Wir haben tausendmal gehofft, daß das Theater uns auserwählt hat und nicht wir das Theater. Das ist für uns ganz entscheidend... Wir wollen die Welt mit anderen Augen sehen, um aus einer unvergänglichen Leidenschaft und einem funkelnden, tiefen poetischen Gefühl heraus ... die Kraft zum Laufen, Springen, Fliegen zu finden und die uns eigenen Dinge aus den Fesseln des Althergebrachten und den schlechten Gewohnheiten der Talentlosigkeit zu befreien, damit das Wertvolle in uns in freier Atmosphäre ungezwungen atmen kann.‘ ...ebenso, wie wir uns auf die Verwirklichung unserer innersten Träume konzentrieren, sind wir dem Theater verfallen. Eigentlich ist das eine Art geistiger Energie. Wer könnte nicht, angesichts einer herannahenden Gefahr, noch einen Schritt tun? Jeder hat diesen Mut. Man kann vieles ändern, aber von unseren ursprünglichen Absichten werden wir uns nicht abbringen lassen. ...Für uns sind unsere Motive und Ergebnisse selbst verblüffend einfach. Wir wollen unserer eigenen Grausamkeit gegenüber heldenhaft sein und unser tragisches Schicksal heldenhaft besingen. ... In Wirklichkeit sind wir noch dabei, uns selbst zu ermutigen und zu versuchen, die Distanz zwischen unseren Tagträumen und der Wirklichkeit zu verkürzen.“<sup>915</sup>

Ich hielt diese Aussagen damals, die durch ihre praktische Dimension bestätigt wurden, für ein Indiz dafür, dass sich hier ein neues, kompromißloses Selbstverständnis eines kreativen, auf solidarischer Basis interessierten, künstlerischen Subjekts Ausdruck verschaffte. Später sollte ich erfahren, dass dies nur eine halbe Wahrheit war. Die Zeiten hatten sich geändert. Die Begeisterung war ein Jahr später nicht mehr dieselbe.

Ich möchte darauf hinweisen, dass es sich bei dem folgenden Überblick nur um einen Bruchteil meiner Aufzeichnungen handelt, die in Form eines Arbeitstagebuchs mehr als dreihundert Seiten umfassen und sich dem Arbeitsprozess viel komplexer widmen, als es hier aufgeführt werden kann.

### **März 1994**

Vorgespräche u.a. mit Meng Jinghui, dem Co-Regisseur, Liu Jing, dem späteren Bühnenbildner und Guo Tao, der die Hauptrolle spielen wird. Die Informationen, die ich erhalte, sind sehr widersprüchlich. Ich werde gewarnt, den Meng Jinghui von heute nicht mit dem zu verwechseln, den ich kennengelernt hatte. Nachdem Deutschlandgastspiel hätte er die kollektive Basis seines Erfolges geleugnet. Viele seiner früheren Mitstreiter fühlten sich betrogen und würden es ablehnen, wieder mit ihm zusammenzuarbeiten. In böser Erinnerung seien auch die unerfreulichen Umstände der *Sifan*-Inszenierung, deren Erfolg sich Meng ebenfalls allein anrechnete, vor allem, nachdem der eigentliche Schöpfer, ein Student der Bühnenbildabteilung, Selbstmord begangen hatte. Meng gibt sich unterkühlt, schwärmt davon mit Robert Wilson oder Heiner Müller zusammenzuarbeiten. Der Unterton der Gespräche ist depressiv - die enthusiastische Zeit scheinbar sorglosen Studentenlebens sei vorbei - jeder ist sich selbst der nächste. Meng scheint sich für eine konzeptionelle Mitarbeit nicht zu interessieren, wenngleich er dies nicht ausspricht.

### **30.03.1994 - 13.4.1994**

Ich begleitete das Zentrale Experimentiertheater Peking auf seiner Gastspielreise nach Shanghai und kann wichtige Kontakte knüpfen. Ich lernte u.a. Wu Yujuan kennen, die später die Rolle der Xiangjie/Marie spielte. Als Lektüre hatte ich mir das Buch „Goethe und China - China und Goethe“<sup>916</sup> aus der Bibliothek des Pekinger Goethe-Instituts mitgenommen. Der darin enthaltene Beitrag „Mignon auf der chinesischen

---

<sup>915</sup> Meng Jinghui: *Shiyan xiju he women de xuanze*. Beijing 1993. (Manuskript). 孟京辉: 实验戏剧和我们的选择. 北京1993年. (Experimentelles Theater und unsere Entscheidung.) Die gekürzte Fassung siehe: Meng, Jinghui: „Experimentelles Theater in Peking.“ übersetzt von Antje Budde. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *China Avantgarde*. Berlin 1993. S.81. S.a. das Programmheft zur Inszenierung.

<sup>916</sup> Debon/ Hsia (Hg.) (1985) a.a.O.

Bühne“<sup>917</sup> inspirierte mich dazu, den chinesischen Einakter „Leg deine Peitsche nieder“ mit dem „Woyzeck“ zu verbinden und informierte Meng Jinghui darüber.

#### **15.04.1994**

Treffen mit Frau Winkler, Mitarbeiterin der Deutschen Botschaft in Peking, Bereich Kultur. Mir ging es um finanzielle und organisatorische Unterstützung der Theaterproduktion. Frau Winkler hielt sich bedeckt und beklagte sich über die Peking-Opern-Produktion eines deutschen Studenten im Vorjahr. Die Deutsche Botschaft hat sich auch später, nach weiteren Versuchen meinerseits, zu keiner Zusammenarbeit mit unserem Projekt bereit erklärt.

#### **23.04.1994**

Treffen mit Meng Jinghui bei dem es um die Vorbereitung des Gesprächs mit dem Leiter des Goethe-Instituts Peking, Michael Kahn-Ackermann am 28.04.94 ging. Inhalt der Besprechung waren vor allem konzeptionelle Vorschläge meinerseits: 1. die Collage der beiden Texte und Theaterformen betreffend; 2. die Einführung zweier Erzählerfiguren, die die Mehrsprachigkeit der Inszenierung garantieren sollen und bestimmte dramaturgische Funktionen haben; 3. Auseinandersetzung mit der Theatermethodik Brechts und der Ästhetik Büchners im Zusammenhang mit chinesischer Theaterästhetik; 4. der Vorschlag, unabhängig voneinander Arbeitstagebücher zu führen, die später veröffentlicht und verglichen werden sollen; 5. Besetzungsvorschläge; 6. Finanzkalkulation; 7. mit den Proben sollte im September/Oktober 1994 begonnen werden. Meng zeigt zu allem sein Einverständnis, ohne selbst Vorschläge zu machen. Das verwirrt mich.

#### **26.04.1994**

Gemeinsame Konzeptionsbesprechung mit Zhao Youliang (赵有亮) und Yang Zongjing (杨宗镜), den Intendanten des Zentralen Experimentiertheaters sowie mit Meng Jinghui. Beide Intendanten hatte ich bereits auf der Gastspielreise nach Shanghai kennengelernt. Meng Jinghui und ich erläuterten in groben Zügen die Konzeption und ungefähre Planung unseres Projektes. Es soll eine deutsch-chinesische Ko-Produktion auf allen Ebenen werden, betreffend:

das finanzielle Engagement und die Organisation,

- die Regie
- Aufführungsästhetik,
- die Theatertexte,
- die in der Inszenierung angewandten Sprachen.

Rechte und Pflichten sollten möglichst paritär verteilt werden. Es ging darum zu zeigen, ob gleichberechtigtes Arbeiten zwischen Ost und West möglich ist und zu Ergebnissen führen kann. Beide Intendanten sind begeistert und stimmen den grundsätzlichen Ausführungen zu. Nur zur Terminplanung lässt sich nichts genaues sagen, da Meng Jinghui im Herbst die Inszenierung eines Musicals plant. Mich wunderte, dass er mir davon bei unserer Terminplanung nichts sagte. (Zu dieser Produktion ist es u.a. aus Geldmangel nicht gekommen) Als Probenbeginn wurde Januar 1995 anvisiert. Ich hatte Bedenken, denn Straßentheater kann man in Peking wegen der Witterungsverhältnisse nicht vor Mai spielen. Die beiden Intendanten sagten finanzielle Unterstützung auch in dem Fall zu, daß das Goethe-Institut möglicherweise keiner Beteiligung zustimmt.

#### **28.04.1994**

Treffen mit dem Leiter des Goethe-Instituts Peking, Michael Kahn-Ackermann und anwesend Meng Jinghui sowie ein Sinologiestudent der FU Berlin, der Interesse an einer Mitarbeit zeigte und als 2. Erzähler/Clown auf Grund seiner Amateurtheatererfahrung mitspielen möchte. Herr Kahn-Ackermann zeigte sich reserviert. Auch er kritisierte die Umstände einer Peking-Opern-Adaption eines deutschen Studenten im Vorjahr und möchte nicht noch einmal in derartiges verstrickt werden. Ausserdem hätte das Goethe-Institut kein Geld. Die erste *Faust*-Inszenierung Chinas in der Regie von Lin Zhaohua, die

---

<sup>917</sup> Kaulbach (1985) a.a.O.

ebenfalls am Zentralen Experimentiertheater in Arbeit war, verschlinge schon genug. Er könne überdies kaum noch Entscheidungen treffen, da er nach Moskau versetzt werde. Das Projekt sei nicht spektakulär genug, ich selbst zu unbekannt. (Sponsoring von deutschen Firmen sei nicht zu erwarten, womit er Recht behält. Alle meine Versuche dahingehend scheiterten.) Er befürchtete Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit der beiden Regisseure und schlug vor, dass Meng das chinesische Stück erarbeiten solle und ich das deutsche. Das widersprach aber der grundlegenden Konzeption, wonach beide Stücke gleichberechtigte Partner der Inszenierung sein sollten. Ich schlug Herrn Kahn-Ackermann vor, zunächst die Konzeption zu studieren und dann möglicherweise ein weiteres Gespräch zu führen.



**Abb. 52: Improvisationstraining Bewegung und Bilder 1995**

#### **14.06.1994**

eine Mitarbeiterin des Goethe-Instituts teilt mir mit, dass eine Akte über unser Projekt angelegt worden sei und es damit neue Hoffnung auf finanzielle Unterstützung gäbe

#### **21.06.1994**

erneutes Gespräch mit dem Leiter des Goethe-Instituts, der versuchen will, 5000 DM für unser Projekt zu organisieren

#### **15.09.1994**

Ich machte den deutschen Studenten mit einem befreundeten Amateurgeschichtenerzähler Li Guangtian (李广田) bekannt, der ihm eine im *kuaiban*-Stil erzählte Geschichte beibringen kann, die der deutsche Clown in der späteren Inszenierung auf Chinesisch vortragen soll.

#### **17.10.1994**

Das Goethe-Institut informierte uns über die finanzielle Unterstützung unseres Projektes mit einer Summe von 10.000 DM, das Doppelte dessen, was wir erhofft hatten. Diese Summe wurde später in selber Höhe durch das Zentrale Experimentiertheater ko-finanziert.

#### **18.10.1994**

Der Leiter des Goethe-Instituts teilte dem Intendanten des Zentralen Experimentiertheater persönlich mit, inwieweit das gemeinsame Projekt finanziell unterstützt werden soll

#### **21.12.1994**

Gespräch mit neuem Leiter des Goethe-Instituts, Dr.Kempf, über die Abwicklung der finanziellen Fragen.

#### **Januar 1995**

Es wurde immer deutlicher, dass alle organisatorischen Aufgaben wie die Vermittlung zwischen Goethe-Institut und Theater, Erstellung von Material für die Öffentlichkeitsarbeit und deren Übersetzungen, Gespräche mit Schauspielern, Bühnenbildnern, Trainern für Kampfkunst und Rhythmusinstrumente usw. mir überlassen bleiben. Meng Jinghui inszeniert unterdessen die Neuauflage von *Ich liebe xxx* (我爱xxx, Wo ai xxx) in der freien Szene, die im Dezember 1994 eine geschlossene Premiere erlebte.

#### **10.01.1995**

Meng informierte mich darüber, dass der Intendant Zhao Youliang die in Aussicht gestellte Aufführung von *Ich liebe xxx* im Zentralen Experimentiertheater abgesagt hat. Solche Ereignisse beförderten Meng's Kooperationsbereitschaft natürlich nicht. Wir besprachen Besetzungsfragen und die von mir vorbereitete Probenplanung für unser Projekt und legten die Probenzeit für April fest, Durchlaufproben in der ersten Maiwoche; Premiere Mitte Mai 1995. Was die Besetzung angeht, die auch Schauspieler anderer Theater

berücksichtigte, befürchtete Meng Probleme, denn das Experimentiertheater würde nur eigene Schauspieler besetzen wollen.

### 17.01.1995

Besprechung mit den Intendanten und Meng Jinghui: 1. Besetzungsplan: es dürfen leider nur Schauspieler des eigenen Theaterensembles spielen, keine Gäste. 2. Ort der Aufführung: mein Vorschlag, einen kleinen theatralen Zug durch das Viertel zur organisieren, über den nahegelegenen Gemüsemarkt zum Innenhof des Theaters für den Straßentheater teil wurde begeistert aufgenommen. (Der Zug durch die Straßen ist später verboten worden, aber die beiden anderen Auftrittsorte blieben.) Als Premierenzeitraum wurde Mitte Mai angestrebt. In bezug auf den Terminus Straßentheater wurde statt *jietouxi* 街头戏, was die wörtliche Entsprechung gewesen wäre, die in den 1930er Jahren auf *Leg deine Peitsche nieder* auch angewendet wurde, von meinen chinesischen Kollegen der Begriff *huanjingxi* 环境戏 bevorzugt, was soviel wie *Umfeldtheater* bedeutet und sich offenbar auf Schechners „*Enviromental Theatre*“<sup>918</sup> bezog. Zhao Youliang verlas einen Brief vom Kulturministerium, dem das Theater direkt unterstellt ist. In diesem Brief wurden die Kultureinrichtungen aufgefordert, in ihrem Spielplan den 50. Jahrestag des Antifaschistischen und Antijapanischen Widerstandskampfes zu bedenken. (Mit diesem Auftrag wurde die dramaturgische Konzeption der Inszenierung später nachhaltig beeinflusst, zum großen Teil sogar zerstört)



Abb. 53: Konzeptionsbesprechung 1995

### 16.02.95

Treff mit Liu Jing, dem Bühnenbildner; Beginn einer sehr fruchtbaren und zuverlässigen Zusammenarbeit

### 17.02.95

Informationsgespräch über den gegenwärtigen Stand der Arbeit mit dem Leiter des Goethe-Institutes, der von mir regelmäßig auch weiterhin mit Informationen versorgt wurde.

### 22.02.95

Erarbeitung der Kalkulation für das Projekt mit dem Manager des Theaters, dem Schauspieler Liu Tiegang sowie mit Meng Jinghui.

### 25.02.95

Meng informierte mich darüber, daß Guo Tao, der zukünftige Darsteller des A Gen/ Woyzeck, um die Verschiebung des Probenbeginns bat, weil er noch ein Filmprojekt zuende bringen muß, das sich verzögert hatte.

---

<sup>918</sup> Richard Schechner veröffentlichte 1987 einen Artikel zum Thema in China. Licha•Xiekana (Richard Schechner): „Huanjing xiju‘ dui zhongguo youyong ma?“ In: *Zhongguo xiju*. 1987/ 2 S.29-33. 理查•谢克纳: „环境戏剧‘对中国戏剧有用吗?“ In: 戏剧艺术. 1987年第二期. („Ist das ‚Umfeldtheater‘ in China von Nutzen?“ In: *Chinesisches Theater*.) Vgl. auch: Schechner, Richard: *Enviromental Theatre*. New York 1973

Mit dem Problem der neuen Medien sind wir in unserer Arbeit immer wieder konfrontiert worden. Die Schauspieler richten ihren Zeitplan ganz nach den Angeboten in Film und Fernsehen aus, da sie dort mehr Geld verdienen und zugleich, durch den Bekanntheitsgrad, ihr Marktwert für weitere Produktionen steigt. Dem Theater kommt das nicht immer ungelegen, da es seit einiger Zeit ein eigenes Synchronstudio unterhält, als auch als Agentur mit Provision für das eigene Ensemble in Erscheinung tritt. Darüberhinaus verkaufen sich Theaterproduktionen besser, wenn man ein paar TV-Stars anzubieten hat. Im Zuge der Mediatisierung der Massenöffentlichkeit in China hat sich auch das Ausbildungsprofil an der Theaterhochschule verändert. Schauspielerisch-handwerkliche Fähigkeiten werden auf Kamerabedürfnisse zugeschnitten. Manche Inszenierungsästhetiken nähern sich dem Niveau von Seifenopern an. In diesen Fällen ist das Theater ist nahezu dabei, sich selbst abzuschaffen. Guo Tao und Wu Yujuan allerdings haben, da es ihnen um das Theaterprojekt ging, für die Zeit unserer Probenarbeit auf alle Film- und Fernsehangebote verzichtet.

Ausserdem wurde mir mitgeteilt, dass die uns zugesprochenen Probenräume besetzt seien. Der Mangel an Koordination und Organisation innerhalb der Institution sollte im weiteren Verlauf des Inszenierungsprozesses noch einige Katastrophen heraufbeschwören. Der Probenplan musste mehrfach geändert werden.

### **27.02.1995**

Treffen mit Meng Jinghui. Ich schlug ihm vor, den chinesischen Einakter gemeinsam zu bearbeiten. Beim *Woyzeck* ist es schwieriger, weil alle Materialien auf Deutsch sind. Ich mache ihn mit dem Ergebnis meiner Materialrecherchen vertraut, welches dem Inszenierungsteam vorgestellt werden soll.

### **28.02.1995**

Erste gemeinsame Besprechung mit dem Inszenierungsteam. Die Besetzung der Schauspieler ist immernoch nicht klar. Meng zeigte nach wie vor passiven Widerstand, dessen Ursache u.a. in Differenzen zwischen ihm und der Theaterleitung bezüglich anderer Projekte zu suchen war.

### **11.03.1995-14.03.1995**

Erarbeitung der Spielfassung „Woyzeck“ nach mehrwöchigen Vorarbeiten

### **15.03.1995**

Treffen mit Lu Hongcheng, einem Studenten der Dolmetscherklasse am Goethe-Institut, der sich bereit erklärte, meine *Woyzeck*-Adaption ins Chinesische zu übersetzen. Eine Zusammenarbeit im Sinne gemeinsamen Übersetzens lehnte er ab. Auch, als ich ihm sagte, dass es bei Büchner möglicherweise schwierig zu verstehende Textpassagen gibt, ließ er sich auf keine Zusammenarbeit ein. In seiner Übersetzung waren dann, wie erwartet, schwere inhaltliche Fehler, die auf einen Wissensmangel an kulturellem und historischem Kontext zurückzuführen waren. Ich musste seine Übersetzung präzise durcharbeiten und dann mit anderen Helfern in großer Kleinarbeit nachbessern. Es kam zum Konflikt mit Lu.

### **24.03.1995**

Meng kam unverhofft vorbei, um sich begeistert zu meiner „Woyzeck“-Bearbeitung zu äussern. Es ist das erste Mal, dass Meng ein aktives und ambitioniertes Interesse an unserem Projekt zeigte.

### **27.03.1995**

Treffen mit dem Inszenierungsteam. Erneut muss der Probenbeginn verschoben werden, weil unser Probenraum wieder vergeben wurde. Die Besetzung von drei Rollen ist nach wie vor unklar. Für die Rolle der Margreth schlägt Liu Tiegang die Schauspielerin Wang Hong vor, die niemand von uns kannte, die sich aber später als großer Glücksfall herausstellte.

### **07.04.1995**

Ich bearbeitete „Leg deine Peitsche nieder“ allein, denn die Zeit drängte und Meng ließ alle Angebote und Termine zur Zusammenarbeit platzen. Es blieb auch unklar, ob er die Materialien zur Entstehungsgeschichte und dem Urheberstreit, die ich recherchiert und für ihn kopiert hatte, überhaupt gelesen hat.



Als Fluchtmotiv schwebte mir eine aktuelle Situation in Chinas Großstädten vor, die in Peking derzeit viel diskutiert wird: die sogenannten *waidi*, die verarmte Landbevölkerung, strömt zu Tausenden in die Städte auf der Suche nach Arbeit und bedroht den Wohlstand der Städter. Die Idee war, die Theatergruppe von Mai Yihan aus eben diesen Gründen nach Peking kommen zu lassen. Ich baute die Figuren der beiden Clowns ein und nahm alle vordergründig propagandistischen Stellen heraus. Damit sollte die kulturübergreifende Dialektik zwischen sozialer Krisensituation auf der einen Seite und der daraus folgenden zunehmenden Gewaltbereitschaft auf der anderen für die Gesamtkonzeption unterstützt werden. Das dramaturgisch-thematische Bindeglied, welches eine Collage beider Stücke sinnvoll erschienen ließ, war die Frage nach der Entstehung von sozialer Gewalt, die sich im Zeitalter der Globalisierung in gewaltigen Flüchtlingsströmen und der repressiven Reaktion darauf ausdrückt.

#### 11.04.1995

Erster Probenstag. Konzeptionsprobe. Yang Zongjing, als stellvertretender Intendant und Dr. Kempf vom Goethe-Institut waren ebenso anwesend, wie der grösste Teil des Inszenierungsteams und der Schauspieler. Meng hatte mir die Vorbereitung überlassen, ebenso wie die Organisation und Inhalte der Improvisations- und Trainingswochen sowie die gesamte Probenplanung. Die Konzeptionsprobe, die nicht nur theoretisch war, sondern auch eine kleine Performance beinhaltete, löste großes Interesse bei den Anwesenden aus.



Abb. 54: Krisensitzung 1995

#### 12.04.1995-22.04.1995

Improvisations- und Trainingswochen. Auffällig war ein gewisses improvisatorisches Unvermögen sowie extreme Konzentrationsschwierigkeiten und ein gewisser Mangel an Arbeitsdisziplin, der uns auch später viele Schwierigkeiten bereitete. Anne McNevin, die australische Kostümbildnerin gestaltete den jeweiligen Probenbeginn mit Yoga-Übungen, um die Möglichkeit zu Konzentration und Stille zu schaffen, bevor wir begannen. Es wurde deutlich, dass ich mit weniger schauspielerischem Handwerk rechnen konnte, als angenommen. Besondere Probleme bereitete die eigene Tradition. Die Annahme, dass chinesische Sprechtheater-Schauspieler ein gut entwickeltes Rhythmusempfinden haben, erwies ich in diesem Fall als falsch. Erhebliche Schwierigkeiten bereiteten auch Aufgaben, die mit Koordination und Ensemble-Zusammenspiel zu tun hatten. Es wurde auf Gags und Pointen hin gespielt, nicht auf Vorgänge. Als äußerst fruchtbar erwies sich die Zusammenarbeit mit dem Kampfkunst-Lehrer Wang Jianchun und dem Pekingoper-Percussionisten Tong Shengyuan. Sie mühten sich redlich, ihren chinesischen Kollegen den Zusammenhang von körperlicher Bewegung, Rhythmus und stilisiertem Spiel näher zu bringen, worauf es mir besonders ankam.

#### 14.04.1995

Zusammenkunft mit den Leitern aller Ressorts des Theaters. Neben vielen anderen wichtigen Punkten drückte Zhao Youliang, der Intendant, sein Unverständnis für die Strichfassung und meine Bearbeitung von *Leg deine Peitsche nieder* aus und legte damit den Grundstein zum Scheitern der ursprünglichen Konzeption. Erneut machte er auf den Auftrag des Kulturministeriums den Jahrestag betreffend aufmerksam, das bei Nichtbefolgung alle Aktivitäten unsererseits unterbinden könnte. Da es sich um den 50. Jahrestag des Sieges über den Faschismus handelte, war ich als Deutsche in einer ausserordentlich schwierigen Situation. Man zeigte Verständnis für meine Haltung und schätzte die in sich stimmige Konzeption und die dramaturgische Logik, auf der anderen Seite sei da aber „nichts zu machen“ - *mei you banfa* (没有办法) - wie man in China in solchen Momenten zu sagen pflegt. Diese Entscheidung hatte weitreichende Folgen, führte zu unlösbaren Konflikten während der Proben und hat später Anlass zur



theaterkritischen Auseinandersetzung mit der Aufführung gegeben, ohne das auf die wahren Ursachen des Problems hingewiesen wurde. Theater lässt sich nicht beliebig instrumentalisieren. Auch wenn das in China eine verbreitete Ansicht zu sein scheint. Schließlich fand sich ein Kompromiß: Wir einigten uns auf einen Zusatz, der während der Aufführung gesprochen werden sollte, in dem auf die Werkgeschichte und den Grund unserer dramaturgischen Änderungen hingewiesen werden sollte. Meng Jinghui wurde beauftragt, diese Änderungen vorzunehmen.

### **23.04.1995**

Probenbeginn. Im Verlauf der Probenzeit kam es u.a. wegen Disziplinschwierigkeiten zu weiteren Umbesetzungen und Verzögerungen

### **25.04.1995**

Zhao Liang, der den chinesischen Clown spielen sollte, beklagte sich bei Meng über seinen deutschen Counterpart, der wiederum sich bei mir über ihn beschwerte. Beide Clowns warfen sich gegenseitig im Grunde soziale und kreative Inkompetenz vor. Der chinesische Clowns hatte von den wahrlich energiegelandenden, besserwisserischen Vorträgen seines deutschen Amateurtheaterkollegen die Nase voll, während dieser wiederum befand, dass sein chinesischer Kollege nie auf Spielvorschläge eingehen würde usw. Hier bahnt esich ein Konflikt an, der später die gesamte Inszenierung gefährdete.

### **27.04.1995**

Der deutsche Student beklagte sich über Meng Jinghui, da er per Zufall erfuhr, dass Meng weiter an der *Ich liebe xxx* - Inszenierung arbeitete und einige unserer Schauspieler dafür absorbierte, sowie sich nicht genügend auf seine Regieaufgaben in unserer Inszenierung konzentrierte. Ein neuer Konflikt nahm seinen Lauf.

### **Mai 1995**

Meng's Änderungen des Einakters beinhalteten überraschenderweise:

- den abgesprochenen Zusatz;
- die wieder eingefügten Textstellen, die den Antijapanischen Widerstandskampf betreffen,
- einen Epilog, der aus einem Shakespeare- und einem Brechttext zusammengeschustert wurde.

In den Proben führten die durch die Theaterleitung geforderten Veränderungen auf Seiten der chinesischen Schauspieler zu kabarettartigen Einlagen, da die Lächerlichkeit des Unterfangens klar war. Auf Seiten des deutschen Studenten forcierte es den Ausbruch des offenen Konflikts mit Meng Jinghui, der völlig schuldlos war, da er nicht Herr der Situation sein konnte.

### **03.05.1995**

Meine fortwährende Überlastung führte zu psychosomatischen Störungen. Ich pausierte einige Proben. Währenddessen spitzte sich der Konflikt zwischen dem deutschen Clown und Meng Jinghui so zu, dass es bei meinem Wiedererscheinen nahezu zur tätlichen Auseinandersetzung zwischen beiden kam. Einige Tage später erlitt der deutsche Student einen Nervenzusammenbruch, der mit wüsten Beschimpfungen über Mengs und meinen Regiestil einherging. Er beklagte sich u.a., dass ich nicht auf Konfrontationskurs zu Meng gegangen war. Daran würde man einen Autoritätsmangel erkennen. Auch ein Gespräch mit den Intendanten konnte keine Lösung herbeiführen. Der deutsche Student wurde entlassen. Ich musste zusätzlich nun auch noch die Rolle des Clowns übernehmen, denn die Zweisprachigkeit der beiden Erzählerfiguren war von elementarer Bedeutung.

### **19.05.1995**

Nachdem die Schauspieler, die sensibel aber keineswegs pessimistisch auf die krisenhafte Situation reagierten, sich seit einigen Tagen darüber äusserten, dass unser Unternehmen unter einem schlechten Stern stünde und dass es daran liege, dass wir uns in einem der sich wiederholenden chinesischen Unglücksjahre befänden (als Beweis führen sie den kürzlichen Unfalltod eines Musiker der Band *Tang-Dynastie* an, sowie den Selbstmord des in Korruptionsskandale verwickelten stellvertretenden Bürgermeister Pekings), gingen wir alle gemeinsam in den daoistischen *Weißer Wolken Tempel*, um für

eine glückliche Wende zu beten und vor allem unzählige Räucherstäbchen zu opfern. Es stellte sich heraus, dass die meisten das erste Mal in ihrem Leben an einer solchen Aktion teilnahmen, weshalb sie ausser für unser Projekt vorsichtshalber auch gleich für verschiedene andere Dinge opferten (die Gesundheit der Mutter, ein eigenes Auto, eine bessere Wohnung etc.). Hierbei dürfte es sich um ein Novum in der neueren chinesischer Theatergeschichte gehandelt haben...

### 10.06.1995

Premierentermin. Da wir wegen Stromausfall keine General- und Lichtprobe machen konnten, geriet die Premiere für uns (nicht für das Publikum) sehr unbefriedigend. Meng und ich analysierten die Vorstellung anschliessens und nahmen noch einmal radikale Kürzungen vor. - Im Anschluss an die Vorstellung findet eine Premierenfeier in einer nahegelegenen Kneipe statt. Premierenfeiern sind unüblich in China, aber meine chinesischen Kollegen ließen sich gern in diese Tradition deutscher Theaterkünstler einführen. Es wurde viel gesungen und erzählt. Wir resümierten den Probenprozess, die Krisenbewältigungen, die vielen interessanten Fragen, auf die wir gestoßen und die wir immer wieder geduldig gegenseitig zu erklären versucht hatten. Lob und Kritik wurden ebenfalls laut, als Wu Yujuan plötzlich einem ihrer Schauspielerkollegen seine etwas fragwürdige Probendisziplin vorwarf, die ihr (und mir) soviel Ärger eingebracht hatte. Sie goß ihm ihr Bier ins Gesicht. Verdutzt revanchierte er sich auf dieselbe Weise. Ein großes Gelächter entstand und eine gegenseitige Bierschlacht. Dann gingen alle durchnässt bis auf die Haut zufrieden nach Hause.



**Abb. 55: Auswertungsgespräch (Meng Jinghui, oben links. Autorin oben rechts; Wu Yujuan Mitte links, Guo Tao Mitte, 2.v.l., Wang Hong Mitte rechts, Lin Kehuan unten links, Ye Tingfang unten/ 2.v.l. Xue Dianjie unten rechts)**

### 11.06.1995

Nach unsäglichen Schwierigkeiten, vorhersehbaren und unvorhersehbaren Katastrophen, kam es zu einer aufsehenerregenden Aufführung, von der noch Wochen danach in Peking geredet wurde. Ein chinesischer Schauspielstudent, der sich wie viele andere Besucher unsere Inszenierung mehrfach angesehen hatte,

sagte mir, dass er erst jetzt begriffen hätte, das Theatermachen und eine ins artistische gehende Spielweise auch etwas mit harter Probenarbeit zu tun hätte und nicht nur ein Spaß (好玩儿, hao wanr) sei.

### **Juni 1995**

Während der Aufführungen kam es bei den betreffenden, wieder hinzugefügten antijapanisch-propagandistischen Stellen des Einakters immer wieder zu Heiterkeitsausbrüchen des Publikums. Der beabsichtigte propagandistische Jahrestageeffekt verkehrte sich in absurde Komik, der die Schauspieler durch groteske Übertreibungen noch nachhalfen. Die Intendanten machen draufhin den Vorschlag, den Einakter nicht mehr zu spielen, sondern nur den „Woyzeck“, den sie für eine aussergewöhnliche Inszenierung halten. Ich lehnte entschieden ab.

### **28.06.1995**

Im Goethe-Institut fand eine auswertende Diskussion zu unserer Inszenierung statt. Anwesend waren beide Regisseure, Mitglieder des Ensembles, chinesische Theaterkritiker und Studenten. Kritisiert wurde vor allem die mangelnde Logik beim Verbinden beider Stücke. Man fragte sich, was der Antijapanische Widerstand mit der Woyzeck-Problematik zu tun hätte. Der chinesische Einakter sei der Lächerlichkeit preisgegeben worden. Ein Student äußerte, er verstehe überhaupt nicht, warum ich den Aspekt der sozialen Gewalt so in den Mittelpunkt stelle. In China sei die Ansicht Mai Yihans, des Vaters des geschlagenen Mädchens, weit verbreitet, dass Töchter Eigentum ihrer Väter seien und demzufolge nach Lust und Laune gezüchtigt werden dürfen. Meine Ansichten seien unchinesisch. Dem steht die gesamte Rezeptionsgeschichte dieses Einakters allerdings entgegen. Auch ist ein solcher Gedanken von den Schauspielern niemals geäußert worden. Verwundert zeigte man sich über die explosive Bühnenpräsenz und expressive Spielweise der Schauspieler und fragte, wie wir es geschafft hätten, sie derart zu motivieren.

### 5.2.1 Besetzungsliste der Inszenierung

<b>Trägerinstitutionen</b>	<b>Zentrales Experimentiertheater Peking</b> <b>Goethe-Institut, Zweigstelle Peking</b>		中央实验话剧院 歌德学院北京分院
<b>Textmaterial</b>	<b>Theatertexte</b>	„Leg deine Peitsche nieder“ (Kollektiv) 放下你的鞭子 „Woyzeck“ (Georg Büchner) 沃伊采克	
	<b>Bearbeitung</b>	Antje Budde Meng Jinghui	安琪·布德 孟京辉
	<b>Übersetzung ins Chinesische</b>	Lu Hongcheng Hu Ningrong Antje Budde Volker Häring	陆宏成 胡宁容 安琪·布德 何林
<b>Inszenierungsteam</b>	<b>Regie</b>	Antje Budde Meng Jinghui	安琪·布德 孟京辉
	<b>Bühnenbild</b>	Liu Jing Li Ke	柳菁 李可
	<b>Lichtdesign</b>	Xing Xin	邢辛
	<b>Kostümbild</b>	Anne McNevin	麦安娜
	<b>Berater für Percussion</b>	Tong Shengyuan	童生源
	<b>Berater für Kampfkunst</b>	Wang Jianchun	王剑春
<b>Schauspieler</b>	<b>Xiangjie/Marie:</b>	Wu Yujuan	伍宇娟
	<b>A Gen/ Woyzeck:</b>	Guo Tao	郭涛
	<b>Mai Yihan/ Hauptmann:</b>	Ma Shuliang	马书良
	<b>Schauspieler/ Doktor/ Pferd:</b>	Wang Hong	王虹
	<b>1.Schauspieler/ Andres:</b>	Zhao Huanyu	赵寰宇
	<b>2.Schauspieler/ Tambourmajor:</b>	Zhao Xiaochuan	赵小川
	<b>Clown 1:</b>	Zhao Liang	赵亮
<b>Theaterpersonal</b>	<b>Clown 2:</b>	Antje Budde	安琪·布德
	<b>Management</b>	Liu Tiegang Bao Lie	刘铁钢 鲍烈
	<b>Öffentlichkeitsarbeit</b>	Tian Yumei	田玉玫
	<b>Produktionsassistent</b>	Zhao Huanyu	赵寰宇
	<b>Lichttechniker</b>	Lu Jigang	卢冀翔
	<b>Inspiz. Kostüme u. Requisiten</b>	Gai Yuan Yuan Liangjiu	盖燕 袁良久

## 6 Zum Begriff des experimentellen Theaters in der VR China

„Leo Oufan Lee, borrowing from Calinescu’s ‘Faces of Modernity’, argues that ‘literary modernity’ in the West grew out of a discontent with the values of technological progress, science, industrialization, and capitalism. Literary modernity was locked in a struggle with the bourgeois values of historical modernity. As members of a semicolonized nation confronted with the palpable threat of the West, *Chinese intellectuals were attracted to the values of Western historical modernity. But the slowness of historical modernity’s arrival and the obsession among Chinese with bringing it about in order to restore to China its lost cultural grandeur precluded the emergence of an antagonistic literary modernity. Literary modernity was thus subsumed within the larger and more central goal of historical modernity. The obsessive priority placed on historical modernity caused literature to be used to promote that modernity, to aid in the process of nation building and revolution.* (...) Thus, the Western and Chinese literary experiences in the twentieth century are fundamentally different.“<sup>919</sup>

### 6.1 Verschiebungsarbeit - Die Richtung der Avantgarden

Um sich die Spezifik von Begriff, Geschichte und Praxis des experimentellen Theaters in China bewusst zu machen, muss zunächst festgestellt werden, dass die europäische und die chinesische Moderne, trotz historischer Gleichzeitigkeit, zunächst eine Verschiebungsarbeit in entgegengesetzter Richtung geleistet hat. Die Richtung der Verschiebungsarbeit meint hier in bezug auf den Westen den Verweis

„auf ein spannendes Phänomen, auf die gleichsam ‘unauffällige Mediatisierung’ von Theater, vielleicht auf den entscheidenden Paradigmenwechsel von Kunst überhaupt, daher auf einen Wandel, der sich ‘unbewußt’, jedenfalls nicht ausdrücklich thematisiert als Verschiebungsarbeit abspielte.“<sup>920</sup>

Die Parameter der Verschiebungsarbeit der westlichen Theateravantgarde sind u.a. gekennzeichnet durch Retheatralisierungsforderungen, wie sie Georg Fuchs 1909 annahmte. Dabei vergewisserten sich die Vertreter der historischen Avantgardebewegungen (ca. 1900-1935) verschiedener Traditionen nichtillusionistischen Theaters.<sup>921</sup>

- der Rezeption des klassischen griechischen Theater durch Richard Wagner (Gesamtkunstwerk) und Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“;
- Bezugnahme auf Volkstheatertraditionen des 16. und 17. Jahrhunderts., wie z.B. der Commedia dell’arte;
- die einheimische Volkskultur wie Feste, Jahrmarktkultur;
- die zeitgenössische Massenkultur wie Music-Hall, Revue;

---

<sup>919</sup> Denton (1996) a.a.O. S.59 f.

<sup>920</sup> Fiebach, Joachim: *Beweglichkeit, Visualisierung und Theater zwischen 1900 und 1930*. In: *Brecht 90 - Schwierigkeiten mit der Kommunikation?* Schöneiche b. Berlin 1991. S.80 f.

<sup>921</sup> Aufzählung nach: Fischer-Lichte, Erika: *Auf der Suche nach einem neuen Theater - Retheatralisierung als produktive Rezeption des fernöstlichen Theaters*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Jg. XXII, Heft 1, Tübingen 1990. S.32 f.

- die Rezeption des asiatischen Theaters (Japan, China, Bali, Indien).

„Retheatralisierung des Theaters meint insofern die Entwicklung eines völlig neuen, dezidiert antiillusionistischen theatralischen Kodes (...)<sup>922</sup>

Eine Vorwegnahme und damit der Verweis auf eine Tradition dieses Richtungsparameters findet sich bereits bei Goethes und Schillers Theaterexperimenten in Weimar seit den 1780er Jahren, als der Begriff des Theaterexperiments selbst noch gar nicht erfunden war. Sie entwickelten eine neue Theaterästhetik, die sich als die bewusste Gegenposition zum bürgerlichen Illusionstheater verstand und das somit eine anti-bürgerliche Stoßrichtung hatte. Indem sie sich gegen die produktionsästhetische Maxime einer *imitatio naturae*, die wirkungsästhetischen Postulate der Einfühlung und Identifikation der Zuschauer mit dem Geschehen auf dem Theater und sich nunmehr gegen das Theater als moralische Anstalt wenden, interessieren sie sich zunehmend für künstlerische Darstellungsmittel, die geeignet erscheinen, diese Überlegungen in die Tat umzusetzen:

- Einsatz von Masken,
- artifizielle Sprache, Verssprache,
- Männer in Frauenrollen,
- der Chor,
- Symbolik der Körpersprache

Entgegen Diderots Forderung nach der Vierten Wand, soll der Schauspieler das Publikum nicht ignorieren, sondern um seinetwillen spielen.<sup>923</sup>

Diese Versuche, forciert durch die historische Avantgarde seit 1900 (Appia, Craig, Fuchs, Futuristen, Dadaisten, Bauhaus, Meyerhold, Eisenstein, Piscator, Brecht usw.) sind

„Glieder eines Prozesses, in dem sich Theater und andere Künste seit der Jahrhundertwende tiefgreifend umgestalten, in dem sich ihr Funktions- und Strukturgefüge, ihr (...) ganzes Koordinatensystem wesentlich verändern kann. (...) gegen das bürgerliche, genauer wohl bildungsbürgerliche Hierarchisieren und Dogmatisieren von Kunst (...) gegen das Idealisieren von Kunst und ihre mechanische Trennung vom Leben wie gegen einen engen Mimesisbegriff; gegen das Verabsolutieren des ‘organischen Werkes’, der Stilreinheit, des Harmoniezwangs von Werkgestalten, (...) gegen die Vorstellung vom Kunstwerk als etwas Abgeschlossenem, Unbeweglichem und Unveränderlichem; gegen den einseitigen Rationalismus, der das Widersprüchlich-Schwierige, seine ‘Gegenbereiche’ wie etwa Dunkles, Irrationales nicht fassen kann (...).“<sup>924</sup>

Für die chinesische Moderne kann man die entgegengesetzte Richtung der Verschiebungsarbeit, nämlich die einer tendenziellen *Detheatralisierung* ausmachen. Bei allem Misstrauen, welches Analogien gegenüber angebracht ist, könnte man die Auseinandersetzungen und die Verschiebungsarbeit der chinesischen Moderne vergleichen mit der Situation des „Realismus“-Streits zwischen Carlo Goldoni (1707-1793) und Carlo Gozzi (1720-1806), in welchem Gozzi

---

<sup>922</sup> ebd.

<sup>923</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Das Weimarer Hoftheater - die Experimentierbühne der Klassiker*. in: Dies.: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Basel 1993. S.144 ff.

<sup>924</sup> Fiebach, Joachim: *Theater als ständiges Experiment*, in: *Kreativität und Dialog - Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin 1983, S.61

sich nicht von ungefähr für einen traditionellen *chinesischen* Stoff in seinem Stück „Turandot“ interessierte.

„Gegen den Realismus in den Komödien Carlo Goldonis gerichtet, verfaßte Gozzi zwischen 1761 und 1765 zehn volkstümlich gewordene, von Lessing, Goethe, Schiller, E.T.A. Hoffmann bewunderte Märchenstücke, in denen diejenigen Elemente der Stehgreifkomödie, die Goldoni bewußt ablehnte, d.h. das Phantastische, die Harlekiniaden und Improvisationen, wiederbelebt werden.“<sup>925</sup>

Auch der Streit zwischen Gottsched (1700-1766) und Lessing (1729-1781) um die Vertreibung des Hans Wurst 1737 von den deutschen Bühnen könnte angeführt werden,

„die nach Lessings Worten - der darin die völlige Ablehnung ‘unseres alten’, nämlich volkstümlichen Theaters sah - ‘selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden’.“<sup>926</sup>

Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass sich, die eine Traditionslinie verfolgend, auch Schiller und Brecht dem *Turandot*-Stoff zuwandten, während die erste Inszenierung nach Gründung des *Zentralen Experimentiertheaters für Sprechtheater* (Zhong yang shiyan huaju yuan) im Jahre 1956 in Peking - sich auf die *andere* Traditionslinie berufend - Carlo Goldonis Stück „Der Diener zweier Herren“<sup>927</sup> (一仆二主, yi pu er zhu) in der Regie eines sowjetischen Theaterfachmanns und Stanislawski-Schülers war.

Man muss sich die historische Situation, in der sich China im entsprechenden Zeitraum befand, vergegenwärtigen, um zu begreifen, warum die moderne Theaterentwicklung in China der europäischen im selben Zeitraum tendenziell genau entgegengesetzt verlief. 1898 war die sogenannte 100-Tage-Reform, getragen von reformorientierten hohen Beamten des mandschurischen Kaiserhofs, gescheitert, nachdem sie von der Kaiserwitwe Cixi hintertrieben und brutal beendet worden war. Dies bedeutete, dass China, im Gegensatz zur japanischen Entwicklung, nicht in die Lage versetzt wurde, sich effektiv mit der Konsolidierung der inneren Verhältnisse sowie mit der imperialistischen Bedrohung (Japan, Russland, Europa, USA) und der daraus folgenden ökonomischen Ausblutung des Landes auseinanderzusetzen. Das chinesische Kaiserreich - selbst eine Fremdherrschaft der Mandschuren<sup>928</sup> über die Chinesen - implodierte. Gleichzeitig wurde die vermeintliche wissenschaftliche und technische Überlegenheit des modernen Westens über das traditionelle China offensichtlich. Westliches Wissen gelangte ins Land. Zunächst durch Missionarsschulen, bald auch durch Hochschulen und Universitäten nach westlichem Vorbild. Junge Chinesen gingen zunehmend zum Studium ins Ausland und kehrten mit dem dort angeeigneten Wissen heim - angefüllt von dem patriotischen Wunsch, China wieder groß und stark zu machen. Doch der Bildungsstand der chinesischen, hauptsächlich ländlichen Bevölkerung war niedrig und Analphabetentum weit verbreitet. Da wurde das Theater ein probates Mittel für die Aufklärung und Erziehung, was traditionell eine seiner Hauptfunktionen gewesen war. Doch befand man das traditionelle chinesische Theater - inhaltlich, formal und wegen seiner konservativen gesellschaftlichen

---

<sup>925</sup> Steiner (1982) Bd.1 a.a.O. S.619

<sup>926</sup> Vgl.: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller*. Leipzig 1987. S.175

<sup>927</sup> Premiere: 30.09.1956; Regie: Platon W. Lessli

<sup>928</sup> Die Mandschuren sind ein ursprünglich nomadisches Reitervolk aus dem Norden Chinas, die 1644 den letzten chinesischen Kaiser vertrieben und die Qing - Dynastie (1644 - 1911) begründeten.

Implikationen - als dafür nicht geeignet. Praktisch alles, was die westliche Avantgarde am asiatischen, respektive chinesischen Theater faszinierte<sup>929</sup>, wurde von den Chinesen selbst - aufgrund der höchst komplizierten historischen Situation, in die sie sich gestellt sahen - ganz oder zum Teil verworfen.<sup>930</sup> Es wurde an einem signifikanten Paradigmenwechsel, was den Stellenwert von Theaterkunst betraf, gearbeitet. Das Theater gehörte aus konfuzianischer Sicht überhaupt nicht zum Bereich der ernstzunehmenden Künste, wie etwa die Lyrik, die traditionelle Malerei und die Kalligrafie. Dem Theater haftete der Geschmack des niederen Volksspektakels an, auch wenn der Qing-Hof die Etablierung eines neuen Theatergenres, nämlich die Peking-Oper - unterstützte. Der vergnügings(süchtige) Aspekt war dabei von großer Bedeutung. Das Gegen-Theater im Rahmen der Konfuzianismuskritik sowie der Gesellschaftskritik an der Fremdherrschaft der Mandschuren, welches ein inhaltlich und formal neues Theater sein musste, sollte wesentliche Aufklärungs- und Bildungsfunktionen übernehmen. Um diese Funktion des Theaters zu stärken, nahm man - auch durch die Fortschrittsinterventionen der westlichen „Kulturbringer“ bestärkt – die Grenzen, die der eigenen Theaterpraxis und –tradition diesbezüglich gesetzt waren, höchst sensibel wahr. Was man dem westlichen Theater ganz besonders zugute hielt, war sein spezifischer Realismus, war seine Fähigkeit, sich mit aktueller Gegenwart eindeutiger zu beschäftigen und sie zu reflektieren. Deshalb auch gehörte Ibsen zu den ersten Helden der chinesischen Theateravantgarde, die daraus sogar konzeptionell den sogenannten *Ibsenismus*<sup>931</sup> entwickelte. Das Theater sollte nun, dem technischen Fortschritt metaphorisch angeglichen, als Antriebsrad von Geschichte „röntgenstrahlengleich“ eingesetzt werden. So formulierte die „Gesellschaft für Volkstheater“ in ihrem Manifest aus der 1920er Jahren:

„Shaw sagte einmal, dass das Theater ein Ort der Verbreitung von Ideen sei. Auch wenn dem nicht ganz so ist, können wir doch feststellen, dass die Zeit, als das Theater reiner Zeitvertreib war, vorbei ist. Das Theater nimmt in der heutigen Gesellschaft einen wichtigen Platz ein. Es ist ein Rad, das die Entwicklung der Gesellschaft vorantreibt. Es ist darüber hinaus ein Röntgengerät, das den Ursachen der Krankheiten der Gesellschaft nachforscht; es ist ein unmittelbarer, uneigennütziger Spiegel - er zeigt unverblümt den Stand eines Volkes... Gerade an einem solchen Theater mangelt es in China gegenwärtig. Wir wollen uns bemühen, es zu schaffen...“<sup>932</sup>

Im Verlauf der Auseinandersetzungen mit dem ausländischen Imperialismus einerseits und um die Modernisierung der chinesischen Gesellschaft andererseits, als deren Instrument das Theater angesehen wurde, kam es zu einer Reformbewegung des traditionellen Theaters ebenso wie zur Übernahme und Sinisierung des westlichen Sprechtheaters als qualitativ neuer theatraler Form im chinesischen Kontext.

---

<sup>929</sup> Vgl. dazu z.B.: Paul, Barbara: *Der Ferne Osten in seiner Wirkung auf das Theater Europas vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert*. S.195 - 202 sowie Schumacher, Ernst: *Das Gestische in der darstellenden Kunst des Ostens und des Westens*. S.205-229 Beides in: Akademie der Künste (Hg.) *‘...Ich werde deinen Schatten essen’ - Das Theater des Fernen Ostens*. Berlin 1985. S.a. Lee, San-Kyong: *Ostasien und Amerika - Begegnungen in Drama und Theater*. Würzburg 1998.

<sup>930</sup> Vgl. Eberstein (1983) a.a.O. S.35-42

<sup>931</sup> ebd. S.45-49; s.a. Tam, Kwok-kan: *Ibsen and Ibsenism in China 1908-1997: A Critical-Annotated Bibliography of Criticism, Translation and Performance*. Hongkong 1998

<sup>932</sup> Fessen-Henjes, Irmtraud: *Zur Rolle des Theaters im antifeudalen und antiimperialistischen Befreiungskampf des chinesischen Volkes*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität*. Ges. - Sprachw. R. XXI (1972) 2. Berlin 1972. S.251



*Beiden* theaterhistorischen Linien - der Modernisierung des traditionellen Theaters ebenso wie der chinesischen Adaption des westlichen (Sprech-)Theaters - ist in ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert eins gemeinsam: sie verfolgen ganz bestimmte Realismuskonzepte, weil sie mit ihnen einen direkteren Einfluss auf die chinesische Gesellschaft (Theater als Erziehungsinstrument, als aktuelles Kommunikationsmedium und als politische Waffe) zu erlangen hoffen. Ein für China gänzlich neuer Realismus offenbarte sich im Malen von Perspektiven in der westlichen Malerei und in der neuen Technik der Fotografie. Die Palette der chinesischen Realismusauseinandersetzung seit Beginn des 20. Jahrhunderts reicht von genuin chinesischen Realismusmodellen, über den Einfluss des westlichen naturalistischen Realismus, über den sozialistischen Realismus der Sowjetunion (nach Gründung der KP Chinas und deren Beeinflussung durch marxistische und leninistisch-stalinistische Gesellschaftsentwürfe) bis hin zum maoistischen Realismus-Konzept, welches die Verbindung von „revolutionärer Romantik“ und „revolutionärem Realismus“ vorsah, wobei der Inhalt realistisch, die Form aber romantisch sein sollte<sup>933</sup>. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der von Bertolt Brecht verehrte Frauenrollendarsteller der Peking-Oper, Mei Lanfang, genau den Brecht'schen Überlegungen zum Theater entgegengesetzte, nichtsdestotrotz experimentelle Anstrengungen unternahm:

- Einführung realistischer Requisiten und Kostüme,
- Kulissen,
- künstliche Bühnenbeleuchtung,
- Erhöhung des Sprechanteils,
- Disziplinierung der Zuschauer usw.

Egon Erwin Kisch, der im Gegensatz zu Brecht, sich tatsächlich nach China begeben hatte, misstraute den experimentellen Anstrengungen Mei Lanfangs. Für ihn war das Reformismus und Symptombdoktere, nicht aber ein ernstzunehmendes neues Konzept von Theater.<sup>934</sup> Kisch hatte aus seiner Perspektive Recht. Aus Sicht der Chinesen aber wäre er ein Hinterwäldler, wenn nicht ein Reaktionär gewesen, der sich dem Fortschritt und damit China entgegenstellt. Dasselbe trifft auf Brecht zu, den ja gerade *diejenigen* Aspekte des chinesischen Theaters interessierten, die die Chinesen als Teil ihres Problems ansahen. Diese verschiedenen Perspektiven sollte man als westlicher Beobachter in der Auseinandersetzung mit der chinesischen Theatergeschichte und Moderne nicht aus den Augen verlieren. Bis heute haben sie Auswirkungen auf den deutsch-chinesischen Kulturaustausch. Die westliche Avantgarde konnte sich aus sich selbst heraus entwickeln und beschäftigte sich mit WELT souveräner, nämlich aus der Perspektive des Stärkeren. Sie hat, selbst in der Krise, ihre Selbstgewissheit und Selbstverliebtheit nie verloren. Aber genau dieser Verlust bzw. die Angst davor, ist das Problem des Theaters in der Dritten Welt, seit es mit dem westlichen Imperialismus und seiner mal vordergründig, mal hintergründig wirkenden Kulturdiktate konfrontiert war.

---

<sup>933</sup> Eberstein (1983) a. a. O. S. 309 - 312

<sup>934</sup> Kisch (1989) a.a.O. S.559-568 sowie als teilweise Gegendarstellung: Eberstein (1983) a.a.O. S.218-221

Mit Beginn der *Großen Proletarischen Kulturrevolution* (1966-1976), wurde für eine Dekade fast das gesamte theatrale Potenzial des chinesischen Volkes auf die Straße und in die Versammlungshallen der berüchtigten Kritikversammlungen verlagert, abgesehen von den acht *Revolutionären Modellopern* (geming yangbanxi, 革命样板戏), die man als ständiges Repertoire des kollektiven Kulturprogramms bereithielt. Aufgrund dieses fundamentalen Ereignisses, dessen Verarbeitung seit 1976 mit dem bis dahin gültigen Realismuskonzept nicht mehr so ohne weiteres beizukommen war und aufgrund der neuen Wirtschaftspolitik Deng Xiaopings seit 1978, die den Chinesen Fernseher, Radios, Karaoke, Kinos, Diskotheken und einen neuen Blick nach Aussen bescherte, kam es zu einer teilweisen Richtungsänderung des modernen chinesischen Theaters - nämlich in Richtung *Retheatralisierung*. Nun wurde die Rezeption der westlichen historischen Avantgarde - Meyerhold, Artaud, Brecht, Absurdes Theater etc. eingeschlossen - für die jungen chinesischen Theaterkünstler interessant. Die Konkurrenz der Medien und eine sich wandelnde gesellschaftliche Funktion von Theater hat es auf sich selbst und seine spezifischen Mittel zurückgeworfen. Einen erneuten, radikalen Einschnitt brachte die Niederschlagung der Studentenproteste im Juni 1989 auf dem Platz vor dem Tor des Himmlischen Friedens (Tiananmen-Platz). Insbesondere die jungen Theaterkünstler haben die Zurückweisung ihrer Meinungsäußerung und politischen Teilhabe resigniert hingenommen und widmen sich nun, wie die meisten ihrer Landsleute, dem persönlichen Wohlbefinden. Das Theater entpolitisiert sich einerseits zunehmend, während es andererseits massive Kommerzialisierungsanstrengungen unternimmt. Das bestärkt die Unterhaltungsfunktion und das Spielerische im Theater, führt aber auch oft zu kompletter Sinnentleerung auf inhaltlicher Seite. Für Propagandazwecke bleibt es, wenngleich in viel geringerem Maße, interessant. Um wieviel geringer dieses Maß ist, lässt sich an den signifikant zurückgehenden Theatersubventionen des Staates erkennen, der seinen neuen Tummelplatz politischer Botschaften längst im Fernsehen und zunehmend im Internet gefunden hat.

## 6.2 Der Begriff des Experiments im Westen

Die Vorstellungen über experimentelles Theater im Westen entspringen einer Entwicklung, die ihre ersten Wurzeln im griechischen und römischen Altertum hat. Vor allem aber beruht sie auf einer von der Renaissance herrührenden Entwicklung, die weltweit einzigartig und deshalb auch in von anderen historischen und kulturellen Verläufen geprägten Gesellschaften nicht so leicht zu vermitteln ist. Die o.g. Vorstellungen sind in spezifisch westliche historische Kontexte eingebunden, werden innerhalb dieser tradiert und reagieren auf Traditionen - auch, indem sie bestimmte Traditionen anderen gegenüber vorziehen oder verwerfen. Dieser Prozess ist unlösbar mit zunächst europäischen Macht- und Gegenmachtbewegungen der letzten Jahrhunderte verbunden. Aufgrund dieser Spezifik kann man auch nicht von einem universellen, für alle Kulturen und historischen Zeiträume gültigen Begriff des *Experimentellen* bzw. des *experimentellen Theaters* ausgehen.

Etymologisch leitet sich der deutsche Begriff *Experiment* vom Lateinischen ab. Er wurde im 17. Jahrhundert aus dem lateinischen *experimentum* „Versuch, Probe, Erfahrung“ für die deutsche Sprache entlehnt. Das zugrunde liegende Verb *\*periri* ist als Komposita bezeugt in lateinischen

Worten wie *comperiri* „genau erfahren“ und *op-periri* „erwarten“. Interessanterweise gehört das zuletzt genannte Wort zu der unter dem Wort *Gefahr* dargestellten Wortgruppe.<sup>935</sup> Danach leitet sich das Wort *Gefahr* vom mittelhochdeutschen Begriff *gevare* ab mit der Bedeutung „Nachstellung, Hinterhalt, Betrug“ bzw. vom Wort *vare* „Gefahr, Furcht“.<sup>936</sup> Noch komplexer stellen sich die etymologischen Zusammenhänge wie auch interkulturellen Beziehungen und Bezüge für den westlichen und explizit deutschen Kontext dar, wenn man Folgendes bedenkt:

„Diese *germ.* Wortgruppe (*vare*, A.B.) beruht mit verwandten Wörtern in anderen *idg.* Sprachen auf *idg.* \*per- ‘unternehmen, versuchen, wagen’, vgl. z.B. *griech.* *peira* ‘Versuch, Wagnis’ (↑Pirat), *émperos* ‘erfahren, kundig’ (↑empirisch) und *lat.* *ex-periri* ‘versuchen, prüfen’, *experimentum* ‘Versuch, Prüfung’ (↑Experiment), *periculum* ‘Gefahr’.<sup>937</sup>

Der Begriff *Experiment* wird angewandt in der Bedeutung „[wissenschaftlicher] Versuch; [gewagtes] Unternehmen“. Attributiv wird er erst seit dem 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland mit französischer Endung gebildet und als Verb in der Bedeutung „Versuche anstellen“ seit dem 18. Jahrhundert.<sup>938</sup> Die historischen, sozio-ökonomischen und kulturellen Koordinationspunkte sind von Bedeutung, will man sich über Begrifflichkeiten in einem komparatistischen Zusammenhang klarwerden. Es kommt nicht von ungefähr, dass sich die Bedeutungs-genese dieses Begriffs vom 17. Jahrhundert an bis in die Gegenwart hinein erstreckt. Diese Genese brachte auch einen zunehmenden Differenzierungsprozess des Begriffs und seiner Praxis mit sich. So kann unterschieden werden zwischen Experimenten in den Naturwissenschaften, in den Sozialwissenschaften, Gedankenexperimenten, Experimenten in den Künsten und nicht zuletzt Gesellschaftsexperimenten wie z.B. Kommune-Experimenten angefangen bei den Herrnhutern über Charles Fourier, das internationale Kommunismus-Projekt, Kibuzim bis hin zur *Kommune Nr. 1* der 1968er Studentenrevolte.

Seinen Ausgangspunkt nahm der *moderne Begriff des Experiments* mit der Entstehung der modernen Naturwissenschaften, deren Entstehung wiederum ohne die Periode der europäischen Renaissance, der frühkapitalistischen Entwicklungen, naturwissenschaftlicher Entdeckungen, Erdumseglungen und völlig neuer Welt- und Bühnenbilder undenkbar wäre.

„In den Naturwissenschaften versteht man unter E. (Experiment, A.B.) einmal *qualitativ* den geplanten Versuch zur *Demonstration* gewisser Tatbestände... und *quantitativ* ein Verfahren zur Gewinnung reproduzierbarer Meßdaten an *künstlichen Versuchsanordnungen*, etwa zur Bestimmung von Naturkonstanten. ...Dabei ist das E. von bloßer Beobachtung (↗) und Messung (↗) streng zu unterscheiden, denn zum E. gehört wesentlich die *Kontrolle* und *Veränderbarkeit* zumindest einiger involvierter Parameter. ...*Historisch* gesehen hat man drei verschiedene *Quellen* zu unterscheiden, aus denen sich das E. zur gegenwärtigen Form entwickelte: die *handwerklich-technische* Tradition, die *theoretisch-orientierte* Evolution und die *empiristische* Konzeption. ...So versteht L. da Vinci (Leonardo da Vinci, 1452-1519, A.B.) das E. noch ganz im Sinne der Tradition als Ausdruck sicherer Erfahrung. Mit Galileis (Galileo Galilei, 1564-1642, A.B.) E. an der ‘schiefen Ebene’ begann dann jene Phase von ‘*theoriegeleitetem*’ E., mit der die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft verbunden ist und die zum (↗) ‘*Gedankenexperiment*’<sup>939</sup> als anschaulichem Beispiel von Theorien führt: ‘Rational mechanics was a science of *experience* but

<sup>935</sup> Duden - Das Herkunftswörterbuch (1989) a.a.O. S.169

<sup>936</sup> ebd. S.222

<sup>937</sup> ebd. S.222

<sup>938</sup> ebd. S.169

<sup>939</sup> Zum Beispiel leitete Galilei in reinen Gedankenexperimenten die Fallgesetze her und entwickelte zur Bestätigung seiner Theorie die sogenannte Fallrinne. vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd.8 (1989) S.94

no more than geometry was it *experimental*.' ...Erst mit dem Aufkommen der nicht-mathematischen Wissenschaften erhält das E. die empiristische Deutung, die es zum Inbegriff der Baconschen (Francis Bacon, 1561-1626, A.B.) Wissenschaft macht: die einzige *Quelle* aller Naturerkenntnis zu sein.<sup>940</sup>

Die letztgenannte Auffassung vom Bacon'schen „experimentum crucis“<sup>941</sup> übersah jedoch, dass das Experiment „die Gesamtheit eines mit der klassischen Physik unverträglichen Datenmaterials war, welche zusammen mit theoretischen Erwägungen zum Übergang von der klassischen zur modernen Physik führte.“<sup>942</sup> Die moderne Physik mit ihren Entdeckungen, Erfindungen und ihrer Praxis des wissenschaftlichen Experiments war für die westlichen Theateravantgarden von wesentlicher Bedeutung. Diese Nähe zu den Naturwissenschaften und insbesondere zur westlichen, mathematisch fundierten Physik unterscheidet m.E. den westlichen theoriebasierten Begriff des (Theater)-Experiments von dem des praxisorientierten, empiristischen chinesischen Begriff wesentlich.

Schließlich erlangte der Begriff des Experiments „die Bedeutung, die es für die Wissenschaftstheorie mit Bezug auf die historische Entwicklung der Wissenschaften primär hat: Test- und Überprüfungsinstanz nicht nur einzelner Hypothesen sondern ganzer Theoriegebäude zu sein. ...“<sup>943</sup> Dass den naturwissenschaftlichen Experimenten nachfolgende *Experiment in den Sozialwissenschaften* ist seiner Funktion nach

„ein Mittel vergleichsweise strenger Hypothesenprüfung, seiner logischen Struktur nach eine Form vergleichender Beobachtung. Als Form der kontrollierten empirischen Untersuchung verbindet das E. die systematische Beobachtung von Systemen im Hinblick auf ein zu erklärendes Phänomen mit der möglichst weitgehenden Kontrolle der Bedingungen, unter denen die verglichenen Systeme beobachtet werden. Zieht man die Gesamtheit der Kontrollnotwendigkeiten und -möglichkeiten in Betracht, ist die Grenze zwischen experimentellen und nicht experimentellen Untersuchungen fließend. Von den klassischen Anforderungen an das E. (Willkürlichkeit, Wiederholbarkeit, Variierbarkeit) ist daher die *kontrollierte Variation der Bedingungskonstellationen* entscheidend; Reproduzierbarkeit von Resultaten unter angebbaren Bedingungen ist nur eine besondere Form wissenschaftlicher Objektivität.“<sup>944</sup>

Die Erscheinung und Genese des Begriffs *Experiment* als relevanter Größe in natur- und sozialwissenschaftlichen, in künstlerischen und kulturellen Diskursen kann gleichzeitig als Wesen und Symptom zunächst spezifisch europäischer Umwälzungen in bezug auf Weltbilder/ Wahrnehmungsstrategien, Produktions- und Lebensweisen, forcierte Differenzierungs-, Individuations-, Disziplinierungs- (respektive Verinnerlichungs-), Rationalisierungs-, Beschleunigungs- und Arbeitsteilungsprozesse gedeutet werden.<sup>945</sup> Der Weg führt vom durch

---

<sup>940</sup> Speck, Josef: *Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe*, Bd.1. Göttingen 1980. S.208 f.

<sup>941</sup> „experimentum crucis: der auf Bacons 'Novum Organum' zurückgehende Ausdruck bedeutet zunächst nur: Experiment zur Entscheidung zwischen *verschiedenen Hypothesen*. Später überhöhte sich seine Bedeutung zu der des *endgültigen Tests* zwischen alternativen Theoriegebäuden, wie klassischer und relativistischer Mechanik. ...Letzteres wurde von Konventionalisten zunächst für die Geometrie..., dann aber generell als Möglichkeit bestritten... Lakatos schließlich hält das 'exp. crucis' nur noch für eine *post-festum-Rationalisierung* der Wissenschaftsgeschichte seitens der Wissenschaftler.“ ebd. S.216

<sup>942</sup> ebd. S.209

<sup>943</sup> ebd. S.209

<sup>944</sup> ebd. S.211

<sup>945</sup> Max Weber hat sich in „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen 1988 ausgiebig mit diesen Prozessen befaßt. Für den zunehmenden Prozess des

Spezialistentum noch ungeteilten Handwerker-Künstler-Erfinder Leonardi da Vinci, dem „uomo universale“<sup>946</sup> direkt in die entfremdete Spezialistenfalle des „Fachmenschentums“. Die Welt als Ganzes zerinnt zwischen den Fingern, gerinnt zur Kugel, der man sich gegenüber sieht, deren Teil man nicht mehr ist. Alles ist spaltbar geworden, bewegt sich zwischen Kernenergie und Schizophrenie. Den Zusammenhang zwischen Wissenschaft, Technik und Künsten wieder herzustellen ist m.E. ein wesentlicher Antrieb für den Begriff des Experiments in den Künsten gewesen. Ästhetik und Funktion sollten in neue Balancen gebracht werden. Balance meint hier nicht (nur) Harmonisierung, sondern auch Reibung. Kritik und Identifikation sind im Fluss, ein siamesischer Zwilling, der dualistischen Denkhorizonten nicht gehorchen will. Forderungen nach einem Theater im wissenschaftlichen Zeitalter oder nach einer ästhetisch orientierten Wissenschaft<sup>947</sup> sind austauschbar.

„Es könnte ja heute sogar eine Ästhetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formeln und dem Witz der Experimente, Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckende Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheimer preist die wissenschaftliche Haltung, die ‘ihre Schönheit hat ...’“<sup>948</sup>

Wissenschaft und Kunst sind Formen gesellschaftlicher Kommunikation, die sich der Vereinseitigung, der arbeitsteiligen Verwahrlosung und Entfremdungserfahrung widersetzen könn(t)en. In diesem utopischen Anspruch liegt ein Wert seiner Kommunizierbarkeit. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft, der im Begriff des Experiments eine kongruente Metapher der Weltwahrnehmung und -entdeckung gefunden hat, soll nicht weiter ausgeführt werden. Stattdessen soll der zweite Teil des Begriffs *experimentelles Theater* näher beleuchtet werden.

Das Wort *Theater* hat einen interessanten etymologischen Hintergrund.

„Das Fremdwort, das bereits seit dem 16.Jh. als ‘Theatrum’ belegt ist und dann im 18.Jh. nach entsprechend *frz.* théâtre eingedeutscht wurde, ist aus *lat.* theatrum entlehnt. Dies stammt seinerseits aus *griech.* theatron ‘Zuschauerraum, Theater’. Stammwort ist *griech.* theá ‘das Anschauen, die Schau; das Schauspiel’, das als Vorderglied in *griech.* theorós ‘Zuschauer’ (↑Theorie) erscheint.“<sup>949</sup>

Theater war also zunächst ein Raum des (kollektiven) Schauens, der sinnlichen Wahrnehmung, des Betrachtens und Untersuchens. *Theater* meinte nicht à priori einen Ort, an dem Kunst vorgeführt wird. Noch heute ist es in der englischen Sprache üblich, einen Vorlesungssaal oder einen Operationssaal als „theatre“ zu bezeichnen oder einen Kriegsschauplatz als „theatre of war“.<sup>950</sup> Im Vergleich zum chinesischen Theater, welches *gehört* wird und in seiner

---

Gegensatzes von Kultur und Zivilisation findet sich für die europäische Geschichte eine Prozessbeschreibung bei Elias (1992) a.a.O.

<sup>946</sup> „Leonardo, L. da Vinci ... italien. Maler, Bildhauer, Architekt, Kunsttheoretiker, Naturforscher und Ingenieur.... Durch seine vielseitige künstler. Tätigkeit und unermüdl. Beschäftigung mit nahezu allen seiner Zeit bekannten Wissensbereichen verkörpert L. die in der Renaissance entwickelte Idee vom Universalmenschen (‘uomo universale’).“ vgl.: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd.13, Mannheim 1990, S.280

<sup>947</sup> vgl. z.B. Fischer, Ernst Peter *Das Schöne und das Biest. - Ästhetische Momente in der Wissenschaft*, München 1997

<sup>948</sup> Brecht, Bertolt: „Kleines Organon für das Theater“ in: *Schriften zum Theater*, Frankfurt/M. 1993, S.129f.

<sup>949</sup> *Duden - Das Herkunftswörterbuch* (1989) a.a.O. S.742

<sup>950</sup> *Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch-Deutsch*. Berlin, München, Wien, Zürich, New York, 1990, S.593

Grundstruktur musikalisch ist bis in die Wort- und Körpersprache hinein ist das westliche Theater stark visuell (Bildersprache) ausgerichtet.

Es ist nützlich, sich im Zusammenhang mit dem Terminus *experimentelles Theater* zu vergegenwärtigen, dass *Theater*, *Zuschauer* und *Theorie* im Griechischen der gleichen etymologischen Wurzel entspringen und noch keineswegs einen Widerspruch bedeuteten. Ihre Gemeinsamkeit liegt in der praktisch-sinnlichen Tätigkeit des Schauens/Sehens, des Anschauens und quasi Entdeckens der Welt. *Theorie* ist ein

„seit dem 16.Jh. bezeugte(s) Fremdwort, das gewöhnlich als Gegenwort zu ↑Praxis gebraucht wird, ist aus *griech.-lat.* *theoria* ‘das Zuschauen; Betrachtung, Untersuchung; wissenschaftliche Erkenntnis usw.’ entlehnt. Zugrunde liegt das *griech.* Substantiv *theorós* ‘Zuschauer’, das zusammengezogen ist aus \**thea-(u)orós* ‘jemand, der ein Schauspiel sieht’(zu *griech.* *théa* ‘Anschauen, Schau’[vgl. Theater] und *griech.* *horáein* ‘sehen’). - Dazu stellen sich *theoretisch* ‘rein wissenschaftlich; gedanklich; gedacht; vorstellungsmäßig; ohne hinreichenden Bezug auf die Wirklichkeit’ (im Gegensatz zu ↑praktisch), das im 17.Jh. aus *lat.* *theoreticus* (<*griech.* *theoreticós*) ‘beschauend, untersuchend’ übernommen wurde und *Theoretiker* ‘Wissenschaftler, Gelehrter; (abschätzig für:) wirklichkeitsfremder Mensch’(18.Jh.)“<sup>951</sup>

Die Worte bekommen einen Beigeschmack. Sie werden bewertet. Kopf- und Handarbeit, Theorie und Praxis, Kunst und Leben, Arbeits- und Freizeit bilden neue Komplementärpaare, die auf Differenzierungsprozesse in der Gesellschaft hinweisen. Sie werden in den Diskursen, in den kulturellen Kommunikationsprozessen dieser Gesellschaft nicht unberücksichtigt bleiben. Zusammenfassend können aus diesem kurzen Exkurs zur historischen Etymologie der Begriffe folgende Klangfarben herausgelöst werden, die dem Begriff des *experimentellen Theaters* im westlichen Kontext sein Farbenspiel geben werden: erfahren, erwarten, unternehmen, versuchen, wagen, prüfen, Gefahr, Kontrolle und Veränderbarkeit, an- und zuschauen, Anschauung und Theorie, Kontrolle, Analyse. Eingebettet ist der Begriff in eine ganz bestimmte Vorstellung von gesellschaftlichem Fortschritt (auch in kritisierter Form). Und diese Vorstellung, der der Entwicklungsbegriff immanent ist, wird positiv bewertet. Experimentell zu sein oder vorzugehen assoziiert Begriffe wie Bewegung, Aktivismus, Erfindungsreichtum und Phantasie, Risiko, Abenteuerlust und Entdeckungslust, hohe Reflexion verbunden mit sinnlich-praktischer Überprüfung. Innovation, das Neue und das Interessante addieren sich den genannten Facetten hinzu.

„Die Renaissance war der zweite und wahre Sündenfall des Menschen; wie die Reformation seine zweite und vielleicht endgültige Vertreibung aus dem Paradies war. Die Reformation gebar das Dogma von der *H e i l i g k e i t d e r A r b e i t*, die Renaissance den Menschen, *d e r s i c h s e l b s t g e n i e ß t* und schließlich vergöttert. Und beide zusammen: die Arbeit mit gutem Gewissen und die narzistische Selbstbetrachtung und Selbstverherrlichung haben die *m o d e r n e L a n g e w e i l e* geschaffen, unter der die Erde allmählich vereist: ihr Korrelat ist das ‘Interessante’, ein Begriff der sowohl in der Antike wie im Mittelalter fremd war.“<sup>952</sup>

Der Begriff des Experiments ist im 20. Jahrhundert zu einer Weltanschauung geworden. Er infiziert die ganze neuigkeitsbesessene Hemisphäre. Über ihn kann man sich auf der Skala von konservativ („Keine Experimente!“) bis avantgardistisch im gesellschaftlichen Koordinatensystem präsentieren. Über ihn kann man deutlich machen, ob man mehr an

---

<sup>951</sup> Duden - Das Herkunftswörterbuch (1989) S.743

<sup>952</sup> Friedell, Egon *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd.1, München 1991 (1927), S.230

Sicherheit und Status quo interessiert ist oder aber an Gefahr und Veränderlich-/barkeit. Solange der Fortschritt (positiv bejaht oder kritisch hinterfragt) von so wesentlicher Bedeutung ist, solange werden auch die Vorkämpfer, die „Wachen“ über das Vorwärtsschreiten, die Avantgardisten einen ebenso bewunderten wie verachteten Stand einnehmen.

„Avantgarde ‘Vorhut’: Das aus gleichbed. frz. *avant-garde* (aus frz. *avant* ‘vor’...) und frz. *garde* ‘Wache’ ... entlehnte Wort erscheint im Deutschen zunächst als militärischer Terminus im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges. In diesem Sinne ist es heute veraltet. Es lebt jedoch noch im übertragenen Sinne als Bezeichnung für die Vorkämpfer einer Idee, einer Richtung...“<sup>953</sup>

### 6.2.1 Wie kommt der Begriff des Experiments ins westliche Theater?

---

Georg Bollenbeck warnte in der Beschreibung seiner Arbeitsmethodik davor „*historisch durchgehaltene Wortkörper zeugten von einer historisch kohärenten Verwendungsgeschichte.*“<sup>954</sup> Im Umkehrschluss könnte man annehmen, dass bestimmte Phänomene praktiziert werden, bevor sie mit den ihnen angemessenen oder unangemessenen Begriffen beschrieben werden können. Der experimentelle Geist bzw. eine ihr entsprechende Geisteshaltung hatte in deutsche Theater bereits Einzug gehalten, bevor sich die tragenden Macher wortwörtlich als Experimentatoren oder Avantgardisten verstanden. Diese Geisteshaltung machte sich m.E. bereits im 18. Jahrhundert im Zuge der bürgerlichen Entwicklung und der damit einhergehenden Aufklärungsbewegung bemerkbar. Noch in der Frühaufklärung hatte man der Vernunft den Vorrang vor dem Empirischen gegeben. Die Natur wurde als apriorische Ordnung verstanden.

„Man ging davon aus, daß ihrer vernünftigen Einrichtung durch Gott als Organon ihrer Erkenntnis die Vernunft korrespondiert... *Voraussetzung der Erkenntnis ist allerdings, daß der Mensch lernt, von seiner sinnlichen Erfahrung abzusehen.* ...Um die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa zeichnete sich in Deutschland eine Entwicklung ab, die zur Veränderung des in der Frühaufklärung geltenden Naturbegriffs führte. Unter dem Einfluß des englischen Sensualismus setzte sich zunehmend die Auffassung durch, daß es keine Vorstellungen im Verstand geben könne, die nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung herstammen.“<sup>955</sup> (Hervorhebung A.B.)

Das Theater des Barocks mit seiner präzisen Regelmäßigkeit, u.a. als Ausdruck höfischer Gesellschaftsnormen, musste zunehmend der instrumentellen Öffentlichkeit einer neuen Klasse weichen. In Deutschland bemächtigte sich insbesondere das Bildungsbürgertum<sup>956</sup> des Theaters als neuen Forums einer sich konstituierenden bürgerlichen Öffentlichkeit. Diderot, Lessing und Lichtenberg hatten die Stufe des Experiments als „Ausdruck sicherer Erfahrung“, wie sie noch für Leonardi da Vinci zutraf, hinter sich gelassen. Auch die Stufe „theoriegeleiteter Experimente“, die man bei Galilei fand und die Ähnlichkeiten z.B. bei Vertretern der Frühaufklärung wie Leibniz und Christian Wolff aufscheinen lassen, wurden überholt. Stattdessen rückte die dritte Stufe der „empiristischen Deutung“ wie sie Francis Bacon in die Naturwissenschaften und die Philosophie eingeführt hatte, ins praktische Interesse. Doch dies konnte nur im Wechselverhältnis mit den Zuschauern gelingen. Das deutet darauf hin, dass die

---

<sup>953</sup> Duden - Das Herkunftswörterbuch (1989) S.56

<sup>954</sup> Bollenbeck (1994) a.a.O. S.17

<sup>955</sup> Fischer-Lichte (1993) a.a.O. S.116 ff.

<sup>956</sup> vgl. Bollenbeck (1994) a.a.O. S.160-225

Bemühungen im Theater auf einen größeren gesellschaftlichen Diskurs trafen, dem dieses Forum der Diskussion notwendig war.

„Die theoretischen und experimentellen Bemühungen, welche so illustre Geister der Epoche wie Diderot, Lessing und Lichtenberg auf die Entwicklung einer neuen Schauspielkunst wandten, korrespondierte die Faszination, welche die Schauspielkunst auf die Zuschauer ausübte.“<sup>957</sup>

Die „Illusion von Wirklichkeit“ verweist auf die Erfahrung des Auseinanderdriftens von „Fiktion“ und „Authentischem“. Der „Körper als Ausdruck der Seele“ repräsentierte angehende Verinnerlichungsprozesse, die neuartige Entdeckung des Psychischen, die im bürgerlichen Theater mit seiner Überschätzung des Individuellen von so ausgesuchter Wichtigkeit werden sollten. Die damalige Suche nach einer Ursprache deutet daraufhin, dass man nach Entdeckung und Eroberung der Welt nicht mehr allein war mit seiner eigenen Kultur. Weltentdeckung und Kolonialismus gingen Hand in Hand. Peter Brook wird 200 Jahre später unter anderen Bedingungen diese Problemstellung wieder aufnehmen. Das illusionistische Theater fand seine frühen Herausforderer in Weimar, „der Experimentierbühne der Klassiker.“<sup>958</sup> Mir ist nicht bekannt, dass etwa Goethe sich explizit als Theaterexperimentator bezeichnet hätte, aber sein ganzes Lebenswerk zeigt den forschenden, untersuchenden, voraussehenden, systematischen, allgemein interessierten experimentellen Geist eines letzten, fast fossil gewordenen „homo universale“.

Es blieb Émile Zola (1840-1902) vorbehalten, in seinen naturalistischen Programmschriften um 1880 das Wort *experimentell* analog zur künstlerischen Arbeit in Beziehung zu setzen.

„Im Bemühen um Anpassung der Künste an die Wissenschaften, die zu seiner Zeit einen ungeheuren Aufschwung erlebt hatten (Positivismus, Vererbungslehre, Milieutheorie), orientiert sich Zola nicht nur an deren Inhalten, sondern auch an den Methoden: Von Claude Bernards *Experimenteller Physik* (1865) ausgehend, will er auch in der Literatur die Methode des zielgerichteten Experiments einführen, um die Suche nach den ‘Naturgesetzen’ des menschlichen Verhaltens und Zusammenlebens zu systematisieren.“<sup>959</sup>

Nun hatte das Phänomen den Namen, der die Theaterkunst und die Theater-Debatten im 20. Jahrhundert mit prägen sollte. Ein Begriff, der nunmehr eine über hundertjährige Geschichte aufweist. Und in der Gestalt des Zola findet sich auch ein gemeinsamer Drehpunkt für experimentelles Theater im Westen und in China. Allerdings führte dieser Drehpunkt in unterschiedliche Richtungen.

Für Brecht wurde der Begriff des Experimentellen zu einem Schlüsselwort für Theatermethode, -funktion und -inhalte, für eine von ihm angestrebte Theaterästhetik. Die Quintessenz seiner Überlegungen legte er im „Kleines Organon für das Theater“ 1948/49 nieder, indem er den Titel dieses Werkes ganz bewusst auswählte und sich durchaus traditionsbewusst in den kulturgeschichtlichen Kontext Europas und in eine ganz bestimmte Linie innerhalb dieses Kontextes eingliederte, die von Aristoteles über Francis Bacon bis ins „wissenschaftliche Zeitalter“ führt.

---

<sup>957</sup> vgl.: Fischer-Lichte (1993) a.a.O. S.131

<sup>958</sup> ebd. S.143

<sup>959</sup> Simhandl, Peter: *Experimentelles Theater*, in: Brauneck/Schneilin *Theaterlexikon* (1986) a.a.O. S.324



„*Organon*](Griech.) Werkzeug, Instrument; auch: Hilfsmittel oder Nachschlagewerk. Verweist auf Brechts Auseinandersetzung mit Aristoteles und Francis Bacon. ‘Organon’ ist die Bezeichnung für die als Hilfsmittel der Erkenntnis betrachtete Zusammenfassung der logischen Schriften des Aristoteles durch spätere Herausgeber. Bacons *Novum Organum Scientiarum* ...ist formal dem Organon des Aristoteles nachgebildet und stellt zugleich eine Auseinandersetzung damit dar. Brecht hat sich mit der *Poetik* des Aristoteles und mit der genannten Ausgabe von Bacons Neuem Organon immer wieder beschäftigt.“<sup>960</sup>

Brechts Auseinandersetzung mit der für diese Linie so wesentliche Figur des Galilei kommt daher nicht von ungefähr. Aber für Brecht erweiterte sich der experimentelle Blick vom Gegenstand der Naturwissenschaften und dem der Kunst auf die Gesellschaft.

„Nach wie vor waren nämlich die Theater Vergnügungsstätten einer Klasse, die den wissenschaftlichen Geist auf dem Gebiet der Natur festhielt, nicht wagend, ihm das Gebiet der menschlichen Beziehungen auszuliefern.“<sup>961</sup>

Brecht wollte also die menschlichen Beziehungen dem wissenschaftlichen Geist aussetzen. Methodisch schlug er für das Theater vor

„die materialistische Dialektik, für seine Abbildungen zu verwerten. Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. In ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auch für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, in denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens ausdrückt.“<sup>962</sup>

Brecht hat mit seiner Ansicht, dass die bürgerliche Klasse den wissenschaftlichen Geist nicht auf die menschlichen Beziehungen übertragen wolle, nicht ganz recht gehabt. Allerdings wurden die Prioritäten anders verteilt, was die beiden Stichpunkte NATUR und GESELLSCHAFT angeht, wie man schon bei Zola sehen konnte. Stanislawski sah die Psyche als einen Teil der Natur an, was ihn folgerichtig darauf brachte - im Zeitalter Freuds - dass man Naturgesetze auf menschliche Beziehungsgesetze/ Wirklichkeit übertragen können müsse.

Das ist eine These, die einem experimentellen Geist wohl erlaubt sein darf zumal, wenn sie in einem stringent aufgebauten logischen System nicht einer gewissen Nachvollziehbarkeit entbehrt.

„Wie andere vom Naturalismus beeinflusste Künstler (Brahm) isolierte er das Psychische von der gesellschaftlichen Praxis, stellte es als Natur der anorganischen Umwelt unvermittelt gegenüber. Verabsolutieren der Psyche und die Auffassung von der Reproduktion der Natur in der Kunst sind - wie bei den Naturalisten - zwei einander bedingende Erscheinungen. ...Stanislawski war aber kein unpräziser Denker. Er hat seine Theorie, von seiner Abbildkonzeption ausgehend, logisch entwickelt. Der Begriff seelischer Naturalismus umreißt, daß er die Wirklichkeit vor allem als naturgegeben sieht, daß das Psychische Objekt theatralischer Widerspiegelung ist und daß es hauptsächlich als etwas Natürliches gesehen und behandelt werden solle. ...Wenn nun das Psychische primär auf die Natur bezogen wird, so müssen auch gewisse Naturgesetze ihr Wirken bestimmen. Stanislawski suchte daher die Schauspielkunst unter naturgesetzlichen Aspekten zu fassen.“<sup>963</sup>

---

<sup>960</sup> Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*, in: Brecht, Bertolt (1993) a.a.O. S.461

<sup>961</sup> ebd. §31 S.77

<sup>962</sup> ebd. §45 S.82

<sup>963</sup> Fiebach (1975) a.a.O. S.150

Man kann das 20. Jahrhundert als das der Experimente und Avantgarden ansehen. Dabei werden diese Begriffe durchaus als Distinktionsinstrument gesellschaftlicher Elitenbildung genutzt, sind probates Mittel für Ein- und Ausgrenzung. Manchmal spielt Imagebildung eine größere Rolle als faktische Genauigkeit.

### 6.2.2 „Don't imitate. Innovate!“<sup>964</sup>

---

„Angesichts der widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit der hier in Frage stehenden Erscheinungen wird man sagen können, daß der Avantgardebegriff, der sie bezeichnen soll, seinen eigenen intendierten Inhalt offenbar nicht recht zu fassen vermag. Es scheint ein wissenschaftlich geradezu ohnmächtiger Begriff. ...Bei allen Einwänden gegen den Avantgarde-Begriff - offensichtlich ist er vorläufig doch nicht zu entbehren. Die teleologischen Implikationen von einst haben sich gründlich verbraucht. Der ästhetische Imperativ unablässigen innovatorischen Experimentierens ist kraftlos geworden. Die Träume von einer idealen Gesellschaftsordnung sind zerstoßen. Der Begriff Avantgarde aber hat sich, auch über diese neuesten Zusammenbrüche hinweg, eine seltsame, hartnäckige Faszination bewahrt. Schon das bloße Wort 'Avantgarde!' scheint auszureichen, um dem Gemütsleben einen positiven Grundimpuls zu verleihen.“<sup>965</sup>

Gerade der Aspekt des Innovativen, Neuen, Jungen passt in den Jugendlichkeitswahn, der seit den 1990er Jahren im Westen zelebriert wird. Die Werbung käme ohne dieses Produktimage nicht aus. „Don't imitate. Innovate!“ Nirgends wird deutlicher, wie wenig ernst gemeint dieser Spruch sein kann, denn schließlich will man das Produkt verkaufen. Er müsste also in der Umkehrung lauten: „Don't innovate. Imitate!“ Das heisst, dass die anvisierte Kundenschar NACHAHMEN/ IMITIEREN muss, um als INNOVATIV zu gelten, um sich gegenseitig in der Nutzung dieses Produkts wiederzuerkennen. Darauf läuft es in vielen Fällen hinaus: nicht innovativ zu *sein*, sondern nur innovativ zu *erscheinen*. Das enthebt das Individuum der furchtbaren und fruchtbaren Arbeit und des Risikos der Kreativität. Der Aktivismus ist nur vorgetäuscht, man kann sich getrost zurücklehnen. Die „neue Sinnlichkeit“ oder „Visualisierung“, „Retheatralisierung“ in Theateraufführung und Drama sind als roter Faden heimisch geworden im Alltagsnetzwerk zwischen Avantgarde und Populärkultur. Die Zusammenhänge zwischen generellem kulturellem Umbruch und den paradigmatischen Wandlungen z.B. in Theater- und Verkaufskultur sind längst beschrieben worden.<sup>966</sup> Experimentelles oder avantgardistisches Theater kann historisch spezifisch als Bezugsgröße zu einem kulturellen Kommunikationszusammenhang und einer Gesellschaft verstanden werden, wo das Originelle/Innovative/Authentische von Belang ist - nunmehr als Projektion. Das entfremdete Individuum wollte identisch mit sich selbst und anders als die anderen sein und wurde in seinem gesellschaftlichen Ausbruch salonfähig, indem die Gesellschaft dieses Ausreissertum sublimierte, aufsaugte, als positiven Wert vermarktete und in seiner Umkehrung praktizierte.

---

<sup>964</sup> Parfum-Werbung für die Marke „Hugo“.

<sup>965</sup> Mennemeier, Norbert Franz/ Fischer-Lichte, Erika (Hg.) „Vorwort“ in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen und Basel 1994, S.XVI

<sup>966</sup> Fiebach, Joachim: „Beweglichkeit, Visualisierung und Theater zwischen 1900 und 1930“ in: *Brecht 90 - Schwierigkeiten mit der Kommunikation?* (1991) a.a.O. S.86 ff.

Um die Jahrhundertwende begann das Abenteuer der Theaterexperimente mit Künstlern wie Adolphe Appia, Peter Behrens, Georg Fuchs, Gordon Craig und Jacques Copeau. Das naturalistische Theater wurde sowohl wegen seiner Ästhetik als auch wegen seiner bürgerlichen, gesellschaftlichen Funktion attackiert. Gefordert wurde eine Entliterarisierung des Theaters. Ein nicht-realistisches Theaterkonzept jenseits der Anwendung des mimetischen Prinzips sollte dem bürgerlichen Illusionstheater entgegengesetzt werden.

„...in Auseinandersetzung mit Wagners Ideen verlangte man, das ‘Theater zu retheatralisieren’. Im Gegensatz zu Wagner meinte diese Forderung nicht nur eine Synthese der Künste, sondern auch eine Einbeziehung von Formen und Gattungen der Volkskultur und der sich erst herausbildenden Massenkultur: Jahrmarkt, Variété, Kabarett, Revue, Music-Hall, Film sollten dem Theater integriert werden bzw. galten als Modelle für ein neues Theater...“<sup>967</sup>

Aber es ging nicht nur um eine neue Ästhetik, sondern auch um eine neue gesellschaftliche Funktion von Theater. Die ganze oben bereits ausgeführte Genese des Begriffs des Experiments angefangen von Galilei’s Entdeckung der Dynamik bis hin zu Begriffen wie Fortschritt, Evolution und Revolution implizieren immer wieder das Moment des Aktiven, des Beweglichen, Prozesshaften jenseits von Vorstellungen einer quasi-statischen Welt, in der sich alles zyklisch wiederholt. Angegriffen wurde das naturalistisch-illusionistische Theater auch als

„repräsentativer Bestandteil des bürgerlichen Kultursystems... Sie warfen ihm vor, die Zuschauer zur völligen Passivität zu verdammen, die durch die Rampe des Guckkastentheaters verursacht und zementiert würde...“<sup>968</sup>

Seit den kommunikativen Umbrüchen ab der Renaissance war ein zweiter, die ganze westliche Kultur erschütternder Umbruch fühlbar geworden, der sich auch aus den Energien seiner Vorgänger speiste.

„Mit dem italienischen Futurismus begann (nicht nur) das europäische Theater in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts, den kommunikativen Umbruch demonstrativ mitzuvollziehen, den die neuen audiovisuellen Medien und Techniken wie Auto und Flugzeug bewirkten. Seine Manifeste... sprachen unablässig von neuen *Geschwindigkeiten*, der *Fragmentierung* und der *Montage* zufälliger, verstreuter diskreter Bruchstücke als Merkmale und Operationen des industriellen Zeitalters. Sie betonten die neue hastende Zeit, das ‘Schwinden’ von Distanzen und damit der Erfahrung einer gleichsam neuen Räumlichkeit, der Simultanität der Dinge und Geschehnisse.“<sup>969</sup>

Aus der Theaterreform war Theaterrevolte geworden, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Alfred Jarry und seiner Inszenierung „König Ubu“ am 10.12.1896 einen Vorläufer fand, dem Antonin Artaud 1927 mit dem von ihm mitgegründeten *Théâtre d’Alfred Jarry* in Paris huldigte und sich so bewusst in eine spezifische Tradition stellte.<sup>970</sup> Nach dem 1. Weltkrieg und in den 1920er Jahren beschäftigte sich die westliche Avantgarde mit der Verarbeitung von Kommunikationsumbruch (Film, Fotografie, Grammophon, Telefon etc.) und Industrialisierung. Filmisierung (Eisenstein, Meyerhold, Piscator) und Revue zogen ins Theater ein. Verschiebungsarbeit ist ein guter Begriff zur Beschreibung der Leistungen avantgardistischen Theaters im Westen angefangen von der „historischen Avantgarde“ über Brecht, Beckett bis hin

---

<sup>967</sup> Fischer-Lichte (1993) a.a.O. 263 f.

<sup>968</sup> ebd. S.264

<sup>969</sup> Fiebach, Joachim: „Beweglichkeit, Visualisierung und ... (1991) S.77

<sup>970</sup> Brauneck, Manfred *Revolte und Experiment* in: ders.: *Theater im 20. Jahrhundert* (1986) a.a.O. S.174 f.

zu den Aktivitäten ab Ende der 1960er Jahre bis in die 1980er Jahre hinein. (Peter Brook, Dario Fo, Théâtre du Soleil, Peter Stein und die Schaubühne, Living Theatre usw. usf..) Am Beispiel des „Wandels in der Verkaufskultur“ zeigt sich, dass diese Bewegungen, die das 20. Jahrhundert des westlichen kulturellen Selbstverständnisses und der kulturellen Praxis durchziehen, nicht auf Kunst beschränkt blieben, sondern eben einen Verweis auf einen Paradigmenwechsel von Formen und Inhalten gesellschaftlicher Produktion und Kommunikation in diesen Gesellschaften schlechthin geben.

„Zur gleichen Zeit, wie sich das Theater von der Fixierung auf die Literatur, auf das abstrakt-unsinnliche Reden löste, ästhetisierte sich die Reklame. Sie wurde vor allem visuell, und sie richtete sich nicht zuletzt aus auf Begehren-Befriedigung... Oder, metaphorisch genommen, sie theatralisierte sich. Die (neue) 'Warenästhetik' fußt nicht zuletzt auf einer neuen Bessenheit nach Bildern (Visualisierung), und sie ist, für uns signifikant, untrennbar verbunden mit der Herausbildung der audiovisuellen Medien. Die Verkaufskultur war vielleicht die erste Öffentlichkeit in Deutschland, in der die bis dahin vorherrschend auf das literarisierte Wort ausgerichtete Kommunikation auffällig sinnlich, oder anders, visuell wurde. ... Die sinnliche Besetzung der Dinge und damit der Waren (Warenästhetik), oder anders gesehen die Visualisierung und später audio-visuelle Gestaltung (generelle musikalische Ausgestaltung) des Verkaufs, erscheinen heute wie ein elementarer Prozeß kapitalistischer Industrialisierung.“<sup>971</sup>

### **6.3 Zu Begriffen des experimentellen Theaters in der VR China**

Viele der o.g. Merkmale und Ursachen experimentellen Theaters im Westen treffen auf die chinesische Theatertradition nicht zu. Es gab keine literarische Dominanz des Sprechens/Deklamierens im Theater. Die traditionellen Theaterformen waren dominant musikalisch und hochgradig rhythmisch visualisiert. Eine vergleichbare Entwicklung bürgerlichen Theaters hatte es nicht gegeben. Die Theaterkunst gehörte auf keinen Fall zu den elitären Künsten. Ein Gesamtkunstwerk war nicht zu fordern, da das chinesische Theater ohnehin aufgrund seiner integrativen Praxis alle theatralen Mittel in sich vereinte. Spezialisierte, „entfremdete“ Theatergenre wie die Oper (Priorität Gesang und Musik), die Pantomime (Priorität des Gestischen), das Sprechtheater (Priorität des Deklamatorischen), das Ballett (Priorität des Tänzerischen) gab es nicht. Die Entwicklungen zur Theaterreform und Theaterrevolution seit Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts waren in erster Linie der Begegnung mit dem Westen und der daraus folgenden gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse, Krisen und Konflikte innerhalb des chinesischen Subkontinenten geschuldet. Sie erschienen, anders als im Westen, wo die Krisen der Industrialisierung und des technischen Fortschritts selbst produziert wurden, als fremdbestimmt. So entstand die schwierige Situation, dass die eigenen, tradierten Mittel kultureller Kommunikation und Krisenintervention nicht mehr ausreichten. Man musste die Sprache des Gegners erlernen und u.a. im Theater anwenden. Jedoch musste sie modifiziert und für die eigene, sehr heterogene Rezipientenschar aus Stadt und Land, Arm und Reich, gebildet und illeterat tauglich gemacht werden. Es ist nur folgerichtig, dass sich der gesamte Problemkomplex auf die angewandten, umgewandelten oder ausgeschlossenen Begrifflichkeiten des Theaters niederschlug.

---

<sup>971</sup> Fiebach, Joachim: „Beweglichkeit, Visualisierung ... (1991) S.86

Es gibt einen Begriff für experimentelles Theater im Chinesischen, den man als Oberbegriff bezeichnen könnte, wenngleich er selten als ausschließlicher Theaterterminus für diese spezielle Theaterpraxis verwendet wird: *shiyān xīju* 实验戏剧. Er setzt sich zusammen aus dem Wort für Experiment *shiyān* und dem für Theater *xīju*. Letzterer Begriff ist bereits hinreichend erörtert worden. Zu ersterem sei etwas hinzugefügt, um die dazugehörige Praxis besser beschreiben zu können.

Die Silbe *shi* 实 hat vier Bedeutungsebenen:

1. massiv, fest, solide (nicht hohl);
2. rechtschaffen, ehrlich, aufrichtig;
3. Realität, Tatsache;
4. Frucht, Samen

Es kommt vor in Wortverbindungen wie:

*shíci* (实词) Begriffswort, bedeutungstragendes Wort  
*shíhuà* (实话) Wahrheit, Tatsache  
*shíhuì* (实惠) praktischer, tatsächlicher Nutzen  
*shíjì* (实际) Praxis, Realität; realistisch  
*shíjiàn* (实践) Praxis, etwas in die Praxis umsetzen  
*shíjù* (实据) klarer Beweis  
*shíkuàng* (实况) Ereignisse an Ort und Stelle; Liveübertragung, Liveaufnahme  
*shílì* (实例) lebendiges Beispiel  
*shíshìqíushi* (实事求是) die Wahrheit in den Tatsachen suchen; die Dinge so sehen, wie sie sind  
*shítǐ* (实体) Substanz  
*shíxí* (实习) ein Praktikum machen  
*shíxiào* (实效) reale Wirkung; tatsächliches Ergebnis  
*shíyòngzhuyì* (实用主义) Pragmatismus  
*shízhèngzhuyì* (实证主义) Positivismus.<sup>972</sup>

Die Silbe *yān* 验 verfügt über zwei Bedeutungszuweisungen:

1. prüfen, kontrollieren;
2. sich als wirkungsvoll erweisen; vielfach erprobt sein; sich bestätigen.

Es kommt vor in Wortverbindungen wie:

*yānfāng* (验方) bewährtes Rezept;  
*yānguāng* (验光) Optometrie;  
*yānqiān* (验枪) Waffeninspektion;  
*yānshǐ* (验尸) Autopsie;  
*yānsuàn* (验算) Ergebniskontrolle;  
*yānzhèng* (验证) etwas nachprüfen und bestätigen.<sup>973</sup>

---

<sup>972</sup> *Xin han de cidian*. (1988) a.a.O. S.732

Der chinesische Begriff des Experiments ist praxisorientiert und basiert auf wiederholter, sich bewährender Erfahrung sowie auf empirischer Beobachtung. Die analysierte Erfahrung/Wirkung dient als Kontrollinstrument. Der Begriff ist stark ergebnisorientiert und hat daher utilitaristische Züge. Die abstrakte und abstrahierende Versuchsanordnung ist nicht Voraussetzung, sondern in Form von Erfahrungs- und Wirkungsanalyse das Ergebnis dominant empirischen Experimentierens. Erst kommt die Praxis, dann folgt die theoretische Reflexion und erneute Praxis. Nicht Manifeste sind Grundlage von Experimenten, sondern umgekehrt. Das hat für die konkrete Theatererfahrung in China zum Beispiel noch heute die Konsequenz, dass (aus meiner Erfahrung) zur Vorbereitung von Inszenierungen so gut wie gar nicht mit konzeptionellen oder dramaturgischen Instrumenten gearbeitet wird. Eher geht man davon aus, dass der gewählte Stoff während der Arbeit daran seine Form und Richtung offenbaren wird. Grenzen sind dieser Arbeitsweise durchaus dadurch gesetzt, dass wie in den genuinen Musiktheaterstilen (den traditionellen ebenso wie den modernen), ein gewisser Formenkanon bereits zugrunde gelegt ist, den es lediglich „auszuschmücken“ gilt. Dies kann man nicht verallgemeinern, denn Regisseure wie Meng Jinghui haben diese Praxis immer wieder unterlaufen. Dennoch trifft auch auf ihn zu, dass er wenig Interesse an konzeptioneller Vorarbeit hat (ausser in Gesprächen mit den meist freundschaftlich assoziierten Mitstreitern, gemeinsamem extensivem Theatervideo-Konsum und verschiedenen Lektüren). Für ihn wie für viele Regisseure, mit denen ich sprach, ist die „westliche“ konzeptionelle Herangehensweise von Absurdität und Komik geprägt und zeugt von einer merkwürdigen, aus chinesischer Sicht fast irrationalen Kopflastigkeit. Nur die Bühnenbildner haben oft eine andere Sicht auf die Dinge, da sie zunächst in Modellen und dann im Maßstab 1:1 Bühnenbilder für eine Theaterproduktion schaffen müssen, von der sie oft nicht wissen, worum es eigentlich inhaltlich ebenso wie ästhetisch gehen soll. (siehe auch das Interview in dieser Arbeit mit dem Bühnenbildner Xue Dianjie).

Schlägt man in den chinesischen Standardlexika sowohl für (genuines) Musiktheater als auch für (modernes) Theater<sup>974</sup> nach, wird man keinen Eintrag unter dem Begriff für „experimentelles Theater“ (shiyān xìjù, 实验戏剧) finden. Bestenfalls findet man im Namen von Theatern oder Theatergruppen den Zusatz „experimentell“. Mehr Erfolg hat man mit zwei Eintragungen in einem in China erschienenen englisch-chinesischen Theaterlexikon. Darin werden englische Theatertermini auf Chinesisch erklärt:

„*experimental theatre, experimental*: experimentelles Theater (实验戏剧, shiyān xìjù), Dramen und Theateraufführungen, die mit der Tradition brechen; verweist auch auf neue Regisseure im 20. Jahrhundert, die verschiedenste Theaterexperimente (xìjù shìyān; 戏剧实验) durchführten, nachdem der Stellenwert der herrschenden traditionellen Regiemethoden gebrochen war.“<sup>975</sup>

„*Experimental Theatre*: Experimentiertheater (实验剧院, shiyān jùyuàn) 1941 in New York gegründete, nicht profitorientierte Theaterinstitution, unterstützt durch den Nationalen Theaterverband der USA, geleitet durch die Tony-Award-Initiatorin und Schauspielerin Antoinette Perry (1888-1946). 1947 begann das Theater im Princess-Theatre zu spielen.“<sup>976</sup>

---

<sup>973</sup> ebd. S.936

<sup>974</sup> Vgl. *Zhongguo da baike quan shu. Xiju* (1989) a.a.O. sowie *Zhongguo da baike quanshu. Xiqu* (1983) a.a.O.

<sup>975</sup> Du, Dingyu (1990) a.a.O. S.278

<sup>976</sup> ebd.

Zum letztgenannten „Experimental Theatre“ ist zu sagen, dass ich in den mir verfügbaren Lexika keinerlei Hinweise auf dieses Theater von 1941 gefunden habe. Es gab ein „Experimental Theatre“ in New York, welches aus den *Provincetown Players* hervorging und 1920 „unter der Leitung eines Triumvirats, dem auch Eugene O'Neill angehörte“ umbenannt wurde. „Im Dezember 1929 löste sich das Experimental Theatre als unmittelbare Folge des New Yorker Börsenkrachs auf.“<sup>977</sup> Der Tony-Award ist nicht durch Perry begründet, sondern wohl 1947 nach ihr benannt worden.<sup>978</sup> Im englisch-chinesischen Theaterlexikon wird weiterhin der Begriff des „experimentalism“ erörtert. Dabei soll es sich um eine historisch oder personell nicht näher kontextualisierte spezifische Schule der Schauspielkunst (体验派, *tiyanpai*) handeln, die die eigene *Erfahrung* (*tiyan*) zur Grundlage der Spielweise machte.<sup>979</sup> Im Lexikon „An international Dictionary of Theatre Language“ fand sich kein Verweis darauf.<sup>980</sup>

Bereits in diesen kurzen Repliken wird deutlich, wie differenziert der Begriff des experimentellen Theaters ins Chinesische übersetzt werden muss. Geht es um den BEGRIFF, den TERMINUS des experimentellen Theaters, wird er übersetzt mit *shiyan xiju*. (experimentierendes Theater). Ist von Theaterexperimenten im konkreteren Sinne die Rede wird in diesem konkreten Fall die Übersetzung *xiju shiyan* (Theaterexperiment) verwendet. Ist aber von einem konkreten Theater die Rede, dessen Name eben „Experimental Theatre“ ist, dann wird dies mit *shiyan juyuan* übersetzt: Theater(gebäude) bzw. Theater(institution), in dem experimentiert wird. Diese Bezeichnung finden wir auch in dem von mir untersuchten Pekinger Staatstheater wieder, welches korrekter- aber umständlicher Weise übersetzt werden müsste mit: *Zentrale Sprechtheaterinstitution in der experimentiert wird*: 中央实验话剧剧院; *zhongyang shiyan huaju juyuan*. Zentral (*zhongyang*) steht in diesem Fall für staatlich, weil dieses Theater innerhalb der Organisationsstrukturen nicht der Stadt oder der Provinz, sondern dem gesamtstaatlichen Kulturministerium direkt unterstellt ist. In dem Wort *zhongyang* drückt sich die zentralisierte Struktur aus, die gleichzeitig Staats- und Parteistrukturen in sich verbindet. Das ist auch der Grund, weshalb die Chinesen den Begriff *zhongyang* wählten und nicht *guoli* (国立) oder *guojia* (国家) für „staatlich“. Während für das o.g. *amerikanische* „Experimental Theatre“ nicht extra hinzugefügt wird, dass es sich um Sprechtheater handelt, ist dies im von musikalischem Theater dominierten chinesischen Kontext unbedingt notwendig. Im westlichen Kontext hingegen, welches sprach- und sprechdominiert ist, würde man sich bei experimentellem MUSIKtheater die Mühe machen, auf den musikalischen Aspekt extra hinzuweisen.

In der modernen chinesischen Sprache gibt es, soweit ich das recherchieren konnte, fünf Worte bzw. Wortverbindungen, die im Zusammenhang mit dem chinesischen, experimentellen Theater im 20. Jahrhundert angewandt werden:

实验戏剧	shiyan xiju	Experimentelles Theater
小剧场戏	xiao juchang xi	Kleines Theater (Studiotheater)

<sup>977</sup> Brauneck/ Schneilin (Hg.) (1986) a.a.O. S.701

<sup>978</sup> Du, Dingyu (1990) a.a.O. S.828

<sup>979</sup> ebd. S.278

<sup>980</sup> Trapido (1985)

新戏剧	xin xiju	Neues Theater
爱美戏剧	aimeixi	Amateurtheater
探索戏剧	tansuo xiju	Theater erforschen, erkunden, ergründen, untersuchen
自由戏剧	ziyou xiju	Freies Theater
前卫戏	qianwei xi	Avantgarde-Theater
行为艺术	xingwei yishu	Aktionskunst

Beschreibungen wie „experimentell“, „klein“, „neu“, „Amateur“, „erforschen“ und „Vorhut; Avantgarde“ und „frei“ werden dem Theaterbegriff vorangestellt, um ihn von „altem“, „großem“, „routiniertem“, „unfreiem“, „professionellem“ (z.B. im Sinne von Verkauf oder profitorientiert) und „zurückgebliebenem, nicht fortschrittlichem“ Theater abzugrenzen. Sie werden größtenteils mehr oder weniger synonym angewandt, sind teilweise austauschbar. Die letzten beiden Begriffe sind eher ein Begriffssphänomen aus den 1990er Jahren. Diese Begrifflichkeiten machen natürlich nur einen Sinn, wenn man die genuin chinesischen Vergleichswerte, also die Praxis des chinesischen Theaters bis zum 20. Jahrhundert und die Auswirkungen des Zusammentreffens dieser Traditionslinie mit der neuen, westlich herausgeforderten, gut kennt. Das westliche Theater als (einzigen) Vergleichswert anzunehmen – was von westlicher Seite z.B. in verschiedensten Kulturaustauschverfahren immer wieder geschieht – ist weder angemessen noch klug.

### 6.3.1 Freies Theater - Ziyou xiju 自由戏剧 und Amateurtheater - Aimeixi 爱美戏剧

Der Begriff des *freien Theaters* wird in der Geschichte und Gegenwart des modernen chinesischen und experimentellen Theaters höchst selten angewendet. Mir ist aus der Literatur nur eine Gruppe bekannt, die sich einen ähnlichen Namen gab. Sie wurde um 1911 gegründet und hieß „Freie Theatergruppe“ (ziyou yanjutuan)<sup>981</sup> Man könnte den Namen auch übersetzen als „Theater der Freiheit“, was ein anderes Licht auf den Terminus werfen würde. Ansonsten gaben sich die Theatergruppen mit Vorliebe Namen, die auf das traditionelle Funktionsverständnis von Theater verwiesen, nämlich darauf, moralisch-ethisch zu wirken: „Aufklärungs-Gesellschaft“ (kaiming she, 1912), „Gruppe zur Gesellschaftserziehung“ (shehui jiaoyu tuan, 1911), „Fortschritts-Gruppe“ (jinhua tuan, 1910).

Im März 1993 gastierten Studenten der Zentralen Theaterhochschule Peking mit ihrer Inszenierung „Warten auf Godot“ (Regie: Meng Jinghui, 孟京辉) im Rahmen des Festivals „China Avantgarde“ im Haus der Kulturen der Welt. Die Inszenierung war in Peking Mitte 1991 nur dreimal an der Hochschule gezeigt und schließlich, trotz enormen Zuschauerinteresses, abgesetzt worden. Ich hatte damals den Probenprozeß beobachtet und alle Aufführungen gesehen. Diese Inszenierung schien mir sowohl theaterästhetisch als auch inhaltlich und von ihrer Produktionsweise her im Vergleich zur sonstigen Theaterarbeit jener

<sup>981</sup> Erwähnt bei Eberstein (1983) a.a.O. S.27



Zeit an den Theatern in Peking wie auch an der Theaterhochschule etwas Aussergewöhnliches zu sein.



**Abb. 56: „Kahle Sängerin“ 1990. (Regie: Meng Jinghui)**

Meng Jinghui war mir erstmals Ende 1990 mit seiner Inszenierung von Eugene Ionescos „Die kahle Sängerin“ in der Übersetzung von Gao Xingjian als Regietalent aufgefallen. Nicht nur die Inszenierung selbst setzte sich von ihrem spielerischen Potenzial erheblich von anderen Produktionen der Theaterhochschule ab, sondern auch die Art und Weise des Probenprozesses, den ich von Anfang an verfolgte. Hier hatten sich junge Theaterleute zusammengeschlossen, die im Gegensatz und in praktischer Kritik zum verbreiteten autoritären Probenstil der Hochschullehrer, das Theatermachen als ihre Lebensweise begriffen.



**Abb. 57: „Warten auf Godot“ Peking 1991 (Regie: Meng Jinghui)**

Sowohl „Warten auf Godot“ als auch „Die Kahle Sängerin“ in einem Zeitraum, in dem die Rezeption des Absurden Theaters an der Theaterhochschule einen unvergleichlichen Höhepunkt erreichte, der sich nicht wiederholen sollte. Dies stand meines Erachtens in Zusammenhang mit einer künstlerischen Reflexionsphase der Ereignisse des Juni 1989, wo auf dem Tiananmen-Platz chinesische Studenten, auch viele der Theaterhochschule, demonstriert hatten und schließlich durch Panzer der Volksbefreiungsarmee vertrieben wurden. Als ich nach Berlin zurückkehrte, schlug ich vor, diese Inszenierung nach Berlin einzuladen. Dies konnte aber nicht im institutionellen Rahmen offiziell über die Theaterhochschule geschehen, denn dann hätte die chinesische Seite dem sicher nicht zugestimmt. Deshalb wurde die Gruppe individuell und privat eingeladen. Es ergab sich, dass sie im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit in Deutschland einen Namen brauchte. Wir nannten sie daher einfach lediglich für den Zeitraum in Deutschland „Freies Theater Beijing“. Die chinesischen Studenten waren damit einverstanden, jedoch kam

der Vorschlag nicht von ihnen selbst. Mit dem Namen sollte vor allem auf den Off-Theater-Charakter hingewiesen werden.<sup>982</sup>

Mir ist darüberhinaus nur noch eine Theatergruppe bekannt, die sich mit dem Begriff des *freien* und *unabhängigen* Theaters charakterisierte. Dabei handelt es sich um die 1998 von Mou Sen (牟森, geb. 1963) gegründete „Theatergarage“ (戏剧车间, xiju chejian), auf die ich weiter unten ausführlicher eingehen werde.

In der chinesischen Theatergeschichte war der Begriff des „Freien Theaters“ im Grunde irrelevant. Eher wird man fündig, wenn man sich an die in China ausgeprägte Tradition des Amateur- (aimeixi) und Laientheaters (业余戏剧, yeyu xiju) hält, denn die war in den 1920er Jahren eine Gegenbewegung zum verflachenden, kommerzialisierten „Zivilisierten Theater“ (wenming xi) - einer Vorform des chinesischen Sprechtheaters und wurde in den 1930er und 1940er Jahren zu einer wichtigen Stütze sowohl im nationalen Befreiungskampf als auch im Bürgerkrieg. Nach 1949 diente sie der KP Chinas u.a. als ideologisches Vollzugsinstrument<sup>983</sup>.

Die Amateurtheaterbewegung, insbesondere das urbane Schüler- und Studententheater, ist in engstem Zusammenhang mit dem chinesischen experimentellen Theater zu sehen. Sie verbreitete sich sowohl in der Stadt, als auch später auf dem Land. Wie ich bereits ausführte, wurden die Amateurtheater nicht als Gegensatz zum professionellen Theater gesehen, sondern als seine Grundlage. Kombiniert mit neuen Theaterschulen, sollten die Theateramateure schließlich einen professionellen Standard erreichen und den Grundstock für das neue Theater Chinas bilden. Zu diesem Zweck wurde im Winter 1922 die erste Schauspielschule für Sprechtheater in Peking, die „Volkskunst-Theaterfachschule“ (Renyi xiju zhuanmen xuexiao), gegründet.<sup>984</sup> Einer der Gründer dieser Schule, Chen Dabai (陈大悲, 1887-1944), hatte mit seinem Buch „Amateur-Theater“ (爱美的戏剧, aimei de xiju, April 1921) einerseits und seiner Mitwirkung während dieser Periode sowohl in der Shanghaier „Theatergesellschaft der Volksmassen“ (民众戏剧社, minzhong xijushe) als auch der „Pekinger Experimentier-Theatergesellschaft“ (北京实验剧社, Beijing shiyan jushe), schließlich die Verbindung zwischen „Amateurtheater“ und „Theaterexperiment“ hergestellt.<sup>985</sup>

Oft waren Amateurtheatergruppen, die sich als solche auswiesen, professionell arbeitende Truppen, wie z.B. die bereits erwähnte Shanghaier „Experimentier-Theatergruppe der Amateure“ (Yeyu shiyan jutuan, 1937). Sie umgingen auf diese Weise Zensurmaßnahmen. Genau aus diesem Grund gibt es auch heute noch chinesische Theatergruppen, die sich auf den

---

<sup>982</sup> Vgl.: Budde, Antje: „We believe that theatre is not a knife blunt from overuse...“ – Das Studienjahr 1990/91 an der Theaterhochschule Beijing.“ In: *Newsletter. Frauen und China*. 1992/ 3.S.12-17; Budde, Antje: *Wer wartet in China auf Godot? – Worauf warten wir? Experiment und Krise. Die Kontinuität des Bruchs am Beispiel des Sprechtheaters in der VR China*. (MA, Humboldt-Universität zu Berlin). Berlin 1993. S.142-170; Meng, Jinghui: „Experimentelles Theater in Peking“ In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *China Avantgarde*. Berlin 1993. S.80-83; Egeltraud, Ortrun: „Das Warten hört auf, das Töten geht weiter“ In: *Berliner Zeitung*. 15.03.1993; Krug, Hartmut: „Die Sprache des Hundemanns“ In: *Tagespiegel*. 17.03.1993; baal: „Nachschlag: Das Freie Theater Beijing spielt ‚Warten auf Godot‘“ In: *die tageszeitung*. 15.03.1993

<sup>983</sup> Vgl. zum Beispiel für die 1980er Jahre: Mackerras, Colin: *Modernization and Contemporary Chinese Theatre. Commercialization and Professionalization*. In: Tung, Constantine/ MacKerras, (1987) a.a.O. S.181-212

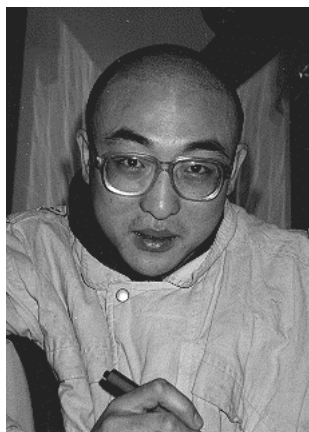
<sup>984</sup> Vgl.: Eberstein (1983) a.a.o. S.80

<sup>985</sup> Vgl.: *Zhongguo dabaike quanshu. Xiju*. (1989) a.a.O. S.75

in gewissem Umfang geschützten Begriff des Amateurtheaters zurückziehen. Dazu gehört z.B. Mou Sen (牟森, geb. 1963) und seine „Theatergarage“ (戏剧车间, xiju chejian).

Mou Sen stammt aus der Studententheaterszene und gehörte Ende der 1980er Jahre zur sogenannten „Frosch-Experimentiertheatergruppe“ (蛙实验剧团, wa shiyan jutuan), die u.a. in der Inszenierung „Die Nashörner“ (1987) von Eugen Ionescu das absurde Theater für sich (und die chinesische Theaterwelt) entdeckte. Mou Sen arbeitet gern mit semiprofessionellen Künstlern (Theater- und Filmstudenten) und mit Laien, aber auch mit professionellen Theaterkünstlern. Vorwiegend mit Laien und Studenten arbeitete er in Inszenierungen wie:

1. 1993 der Collage „Das andere Ufer“ (彼岸, Bi'an), einem Übungsstück für Schauspieler von Gao Xingjian (高行健) und dem Text „Über die indifferente Sprachstruktur in ‚Das andere Ufer‘“ von dem chinesischen Dichter Yu Jian (于坚). Diese Inszenierung war das Ergebnis der Arbeit mit einer Schauspielklasse, die Mou Sen von Februar bis Juni 1993 in der Filmakademie Peking (北京电影学院, Beijing dianying xueyuan) unterrichtete. Aus dieser Erfahrung heraus gründete er im Anschluss die „Theater-Garage“.
2. der Collage „Dinge, die mit Aids zu tun haben – Things related to aids“ (与艾滋有关, yu aizi you guan- Things related to aids), die am 29.11.1994 anlässlich des Welt-Aids-Tages am 1. Dezember in Peking Premiere hatte,
3. die „Akte 0“ (0 档案; 0 dang'an) nach einem Gedicht von Yu Jian. Die Inszenierung bezieht sich auf biografisches Material der Mitwirkenden, in dem es um das Erwachsenwerden in der chinesischen Gesellschaft geht.
4. und in der Inszenierung „Yiyuan – Das Hospital“ (医院, yiyuan – The Hospital), Premiere 1996 in Dresden.



**Abb. 58: Mou Sen am 11.12.1990 in der Zentralen Theaterhochschule Peking**

Wie Mou Sen mir, den ich 1990 in Peking kennengelernt hatte, in einem Gespräch am Rande des Festivals „Theater der Welt“ 1996 in Dresden erklärte, arbeitet er gern mit Laien oder Studierenden, weil diese noch sehr spontan und unverbildet auf der Bühne agieren. Gerade für die Dresdner Aufführung war das wichtig, weil die Texte autobiografische Geschichten der Erzählerdarsteller waren, die gleichzeitig als Dokument des Einzelnen dienten. Für Mou liegt darin eine größere Ehrlichkeit als in dem manchmal affektierten Getue von Staatsschauspielern,

denen man Spontaneität und eine gewisse spielerische Naivität während der Ausbildung ausgetrieben hätte.

Mou Sen arbeitet nicht nur für chinesisch-westliche Ko-Produktionen innerhalb und außerhalb Chinas. 1995 inszenierte er „Der rote Hering“ (红鲱鱼, hong feiyu) am Tiny Alice Theater in Tokio. Finanziert wurde die Produktion durch die Japan Foundation. Dabei handelte es sich um ein sino-japanisches Gemeinschaftsprojekt, in dem chinesische und japanische Schauspieler gemeinsam auftraten. Diese Inszenierung wurde schließlich sowohl in Tokio als auch in Peking am Zentralen Experimentiertheater gezeigt. (28.11.-29.11.1995) Sie basiert auf einem Text des französischen Schriftstellers Jean-Jaques Varoujean.



**Abb. 59: „Das andere Ufer“ (bi an) 24.6.1993. Filmakademie Peking (Regie: Mou Sen)**

Jedoch wird dieser Text nur als Ausgangspunkt der Unternehmung verstanden. In dem Material zur Pekinger Aufführung wurde die Arbeitsweise, die sich als „Schauspieler-Werkstatt“ (演员工作坊, yanyuan gongzuofang) verstand, näher erklärt. Daraus geht u.a. hervor, dass auch diese Produktion hauptsächlich mit während der Proben improvisiertem, an biografischen Erfahrungen der Darsteller orientiertem Textmaterial arbeitete. Darüberhinaus wurde Lyrik verwendet, weil sie in der Lage ist Dinge auszudrücken, die der dramatischen oder Alltagssprache nicht ausdrückbar sind. Ausgewählt wurden Gedichte des Amerikaners Archibald Macleish

(1892-1982). Der Umgang mit Mou Sens künstlerischer Biografie auf westlichen Festivals und in der Presse ist interessant, weil sich daran ablesen läßt, dass das Interesse an der eigenen Projektion viel größer ist, als an den Theateranschauungen und –praktiken von chinesischen Gegenwarts-künstlern. Für die Bestätigung dieser Projektionen haben westliche Geldgeber immer viel Geld übrig. Mou Sens Inszenierung „The Hospital“, die entgegen anderer Verlautbarungen sehr wohl in China geprobt worden war, wie auch seine vorher erarbeiteten Inszenierungen in China sowohl geprobt als auch gezeigt wurden, wurde z.B. völlig zu Unrecht marktschreierisch angepriesen unter dem Motto: das erste freie Avantgarde-Theater der VR seit 1949, das sich jenseits der Vorstellungen zwischen Pekingoper und Sozialistischem Realismus bewegt. Dies verweist auf westliche Projektionen (Lieblingsvorstellungen wie Dissidententum, Demokratie, Avantgarde), die lediglich dazu dienen soll, junges chinesisches Theater im Westen auf Festivals zu vermarkten und gleichzeitig die eigenen Wertvorstellungen zu feiern. Dabei wird auch auf vorsätzliche Fälschung objektiver Tatbestände zurückgegriffen.<sup>986</sup>



**Abb. 60: Lei Zhen in „Das Hospital“ Dresden 1996.**

Mit dem realen gesellschaftlichen Status dieser Gruppen hat das nichts zu tun. Es gibt kein staatlich unbeaufsichtigtes, unabhängiges Theater in der VR China, aber es gibt Nischen und Lücken im Netz. Mou Sen kennt sich in diesem Metier bestens aus, aber das will im Westen keiner von ihm wissen. Er ist seit seiner *Frosch*-Experimentiertheatergruppe 1987 wie alle anderen in das Geflecht von Pekinger Subkultur und Institutionalität eingebunden sowie seit 1988 in der chinesischen staatlichen und relevanten Presse vertreten.<sup>987</sup> Von besonderer, fast

---

<sup>986</sup> Vgl. dazu: Wesemann, Arnd: „Mou Sens Xi Ju Che Jian - Chinas erstes freies Avantgardetheater auf Welttournee“ In: *Theater der Zeit*. Heft 6/ 1995. S.52 f.; Klett, Renate: „Die Grausamkeit der Windmaschine.“ In: *Theater heute*. Heft 8/1994. S.24 f.; Thieringer, Thomas: „Menschen haben keine Geschichte mehr - Theater aus Peking und Massachusetts.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. 21.7.1995. Letzterer Autor bringt es sogar fertig, von Mou Sen als „Regisseur aus Tibet“ zu sprechen - ein weiteres Reizwort, das im Westen gern gehört wird. Sehr bedauerlich auch die Ausführungen im *Programmheft des Theater der Welt - Festivals in Dresden* (14.-30.6.1996, S.16 f.), Dieser Text wurde einfach abgeschrieben von einem mehr als fragwürdigen „Dossier Mou Sen“, das offensichtlich als PR-Material zu Mou Sen verteilt wurde und entweder aus Unkenntnis oder aus Kalkül falsche Informationen verbreitet.

<sup>987</sup> Zi, Min: *Xuanhua yu saodong - tantan wa shiyan jutuan*. In: *Zhongguo xiju*. 1988, S.42 f. 子敏: „喧哗与骚动 - 谈谈蛙实验剧团“ in: 中国戏剧. 1988年 („Lärm und Aufruhr - Über das Frosch-Experimentiertheater“ In: *Theater Chinas*, 1988) und Li, Lei: „Zhongguo wa shiyan jutuan.“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989, S.320 f. 李雷: „中国蛙实验剧团“ („Das chinesische Frosch-Experimentiertheater.“ In: *Chinesisches Theaterjahrbuch 1989*)

tragischer Komik ist in diesem Zusammenhang die Darlegung der Kuratorin des Dresdner Festivals „Theater der Welt“, Hannah Hurtzig:

„Der junge chinesische Regisseur Mou Sen zeigte in Dresden die Premiere von „DAS HOSPITAL“. Seine Produktionen konnte man in China nicht sehen, er hatte keine Möglichkeit, dort aufzuführen. Die drei bisher entstandenen Stücke waren ausschließlich in Europa finanziert, und die Hälfte der Probenzeit fand in Brüssel, Paris, Lyon oder Dresden statt. Eine Etikettenschwindeldiskussion begleitete seine Tournee; mißtrauisch wurde sein Theater beäugt, ob es denn trotz der Aufenthalte in Europa „chinesisch genug“ bliebe. Mou Sen hatte keinerlei Interesse an der klassischen chinesischen Theaterkultur, er arbeitete mit Künstlerfreunden und Bekannten, sein dokumentarischer Stil erinnerte an moderne Performancetechniken. In Interviews mußte er immer wieder betonen, daß er keine Vorstellungen der New Yorker WOOSTER GROUP gesehen hätte, nein, auch kein Video. Und die einen beanstandeten die „unchinesische Formensprache“, die anderen nörgelten, daß es sich um eine 10 Jahre alte, falsch adaptierte Avantgarde handelte. Es galt immer noch: die Moderne gehörte dem Westen. Kopieren, Zitieren und Klauen waren europäische Techniken, und die außereuropäischen Künstler sollten bei ihrem Leisten bleiben, der da heißen könnte: Identität von Inhalt und Form. Ein feinsinniger Ruf nach Authentizität wurde laut. Man forderte eine stärkere Kontrolle der Genußmittelqualität der Ware ‚Internationales Theater‘: sie sollte einzigartiger, auch authentischer, vielleicht sogar fremdländischer sein. Im Idealfall sollte so eine einzigartig-authentisch-fremdländische Theaterproduktion, ‚in der Tradition ihres Herkunftslandes stehen‘ oder zumindestens ausreichend über diese Tradition reflektiert haben, um zu begründen, warum man sich von ihr entfernt habe. Diese Einzigartig-Fremdländische-Produktion mußte fähig sein, ‚über ihre Entstehungskultur Auskunft zu geben‘, durfte ihr aber nicht kritiklos nahestehen, also ‚nicht folkloristisch oder separatistisch sein oder gar nationale Identitätsfragen abhandeln wollen‘. Sie konnte zwar mit internationalen, selbst universellen Geldmitteln finanziert sein, sollte aber wenn möglich nirgendwo anders ‚als im Herkunftsland der Entstehungskultur geprobt‘ werden und sich dort ‚an ein authentisches Publikum gewendet haben‘.“<sup>988</sup>

Wer natürlich nur die Peking-Oper als chinesische Theaterform kennt, und die womöglich auch nur als „verfremdete“ Brecht’sche Projektion und sich nicht im mindestens verdächtig macht, etwas über die nunmehr einhundertjährige Tradition des modernen chinesischen Theaters zu wissen, in der Mou Sen ohne Frage steht (von den neueren Traditionen seit Mitte der 1980er Jahre ganz zu Schweigen), der wird natürlich überhaupt nicht begreifen können, dass Mou Sens Inszenierungen sowohl einzigartig-authentisch-fremdländisch und außerordentlich reflektierend als auch all dies gleichzeitig nicht sind. Einerseits beschreibt Hannah Hurtzig zu recht die verlogene „Authentizitätsdebatte“, die sich in der Tat besonders gern im Zusammenhang mit außereuropäischen Künstlern, namentlich solchen, die der 3. Welt zugeordnet werden, entspinnt, wenn diese keine Folklore anbieten. Andererseits ist sie denselben Schimären aufgesessen, die sie hier kritisiert, denn das Grundproblem besteht in beiden Fällen u.a. in der nahezu vollkommenen Abwesenheit fundierten, faktischen Wissens über den kulturellen Kontext, die Produktionspraktiken und das Arbeitsumfeld von Mou Sen. So ist man Mou Sen gleich in mehrfacher Hinsicht nicht gerecht geworden. Unter Marketingaspekten allerdings, scheint dies der derzeit besonders gangbare Weg zu sein, chinesische Theaterinszenierungen nach Deutschland zu holen. Diese Reihe ließe sich um einige schöne Beispiele erweitern, die ich dem Leser aber ersparen werde.

Mou Sens westliche Fürsprecher ebenso wie seine Widersacher verstricken sich in einer dilettantischen Sprechblase, die man als postmodernistisches, eurozentristisches Gequatsche nur

---

<sup>988</sup> Hannah Hurtzig: „Dresden 1996.“ In: „Theater der Welt historisch.“ In: Fiebach, Joachim (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin. Arbeitsbuch II/99* hrsg. von „Theater der Zeit“ und dem „Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts (ITI). Berlin 1999. S.17



ablehnen kann. Er selbst wird dabei erstaunt, vielleicht amüsiert auf jeden Fall aber links liegen gelassen. Was mag er wohl halten von einem Begriff wie „interkulturelle Kommunikation“? Mou Sen nennt in der Selbstvorstellung seiner Theatergruppe im Programmheft von „Dinge, die mit Aids zu tun haben“ seine 1993 in Peking gegründete Theatergruppe „Theatergarage“, wobei man „Garage“ im Sinne von *Werkstatt* verstehen kann. Er fügt hinzu, dass die Gruppe *unabhängig* (独立, duli) und *frei* (自由, ziyou) sei. Das entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie wenn man bedenkt, dass die ersten Zeilen auf dem Programmheftdeckel den Sponsoren „The Ford Foundation“ und der staatlichen Pekinger Filmakademie (北京电影学院, Beijing dianying xueyuan) gewidmet sind. Am hervorstechendsten an der Inszenierung „Things related to Aids“ war, dass die Haupthandlung im Herstellen und Dämpfen von Baozi (ähnlich wie Knödel) bestand. Die „Köche“ unterhielten sich während dieses Vorgangs miteinander. Ab und zu ertönten simultan Geräusche von „Bauarbeitern“ aus der Zuschauermenge.



Abb. 61: Programmheft „Things related to Aids“ 1994

Das war der Stücktext. Nach 1½ h erschienen die Bauarbeiter zum essen, setzten sich und verzehrten die Baozi. Dann war die Vorstellung zu Ende und hinterließ viele verwirrte Zuschauer.<sup>989</sup> Mou Sen führt seine Wurzeln auf die o.g. 1987 von Studenten an der Pädagogischen Hochschule Peking (北京师范大学, Beijing shifan daxue) gegründete freie „Frosch-Experimentiertheatergruppe“ (蛙实验剧团, wa shiyan jutuan) zurück und sieht seine neue Truppe in dieser Tradition. Schließlich werden alle drei o.g. Inszenierungen aufgezählt, die die Gruppe, bevor sie auch nur ahnen konnte, dass sie eines Tages in Dresden spielen würde, in Peking mit privater und staatlich-institutioneller Unterstützung für ein chinesisches Publikum erarbeitet hat. Der Gedanke des „freien Theaters“ war in den 1920er und 1930er Jahren vor

<sup>989</sup> Zhao, Gang: „New wave of plays hits Beijing.“ In: *China Daily*. 16.1.1995. S.9.

allem verbunden mit der Vorstellung der Freiheit von kommerziellen Zwängen und daraus folgender inhaltlicher Verflachung. Freiheit im Sinne politischer Unabhängigkeit und Autonomie als ausdrücklichem, konzeptionellem Ansatzpunkt kann man auf Grund der chinesischen Sozialstrukturen einerseits und des grundlegend verschiedenen Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft andererseits, sobald nicht von chinesischer Seite erwarten. In diesem Punkt gibt es - ganz anders als oft im Westen dargestellt - ein erstaunliches Einvernehmen zwischen Staatsräson und Kulturarbeitern. Die Konflikte und Streitpunkte drehen sich in der Regel auch nicht um das Problem der Selbsterforschung und Selbstverwirklichung, für welches der Begriff des (bürgerlichen) Individuums zentral ist.

### 6.3.2 Theaterversuche - xiju tansuo 戏剧探索

---

Unter *Xiju tansuo* verstehen die chinesischen Theatergeschichtsschreiber Theaterbewegungen, die sich auf drei wichtige historische Perioden aufteilen lassen: Mitte der 1930er bis Mitte der 1940er Jahre; Mitte der 1950er Jahre und schließlich Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre. Alle drei Perioden sind durch signifikante innerchinesische politische Machtkämpfe- und -verschiebungen gekennzeichnet und leiten diese mit ein.

Die erste Periode bezieht sich auf die Zeit in Yan'an, dem Stützpunktgebiet Mao Zedongs und der Volksbefreiungsarmee im Kampf gegen die japanischen Faschisten (1937-1945) und dem Bürgerkrieg gegen die *Nationalpartei* (guomindang) Tschiang Kai-sheks (1945-1949). Diese Bewegung zielte darauf ab, die Nähe der vor allem bäuerlichen Volksmassen zu suchen, die Theaterkünstler in den Dienst derselben zu stellen und das Theater zur Waffe zu schmieden. Obwohl in den Stützpunktgebieten um Yan'an Friedrich Wolfs „Professor Mamlock“ gespielt wurde, wurde bei dem Begriff „Kunst als Waffe“ kein Bezug auf Wolf genommen, obwohl er 1928 seine Programmschrift „Kunst als Waffe“ veröffentlicht hatte. Möglicherweise ist sie nicht ins Chinesische übersetzt worden. In Yan'an wurde der Grundstein für die spätere Kulturpolitik der KP Chinas und der VR Chinas gelegt, die sich zunehmend auf nationale und volkstümliche Traditionen besann und damit experimentierte. Im Mittelpunkt stand der Versuch, u.a. neue Formen des Sprechtheaters zu entwickeln. Diese aus dem Westen adaptierte Theaterform war der Mehrheit der chinesischen, insbesondere dörflichen und städtisch-proletarischen Zuschauer fremd geblieben. Nun wollte man eine neue, nationalisierte Form schaffen unter dem Slogan: „Nationalisierung des Sprechtheaters“ (huaju minzuhua, 话剧民族化) und „Modernisierung des alten (traditionellen) Theaters“ (jiu ju xiandaihua, 旧居现代化). Beide Formen sollten einander angenähert werden. Das Sprechtheater sollte Anleihen bei den darstellerisch-ästhetischen Besonderheiten des traditionellen Musiktheaters machen und die Musiktheaterformen sollten ihren sprachlichen und historisch-aktuellen, somit tagespolitischen Anteil erhöhen, sowie auf Geister- und kaiserliche Hof- und Beamten geschichten verzichten.<sup>990</sup>

---

<sup>990</sup> Vgl.: „Tansuo xin de huaju xingtai.“ In: Tian, Benxiang (Hg.): *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi*. Beijing 1993. „探索新的话剧形态“ in: 田本相: 中国现代比较戏剧史. 北京1993年 („Versuche zu neuen Formen des Sprechtheaters.“ In: *Komparatistische moderne Theatergeschichte Chinas.*) S.522-528



Als ein weiterer *Theaterversuch* werden die Entwicklungen des chinesischen Theaters verstanden, die aus der sogenannten, Liberalität vortäuschenden, „Hundert-Blumen-Bewegung“ 1956 und der darauf folgenden linksextremen, reaktionären „Anti-Rechtsbewegung“ hervorgingen. Die im Mai 1956 eingeleitete Kampagne hatte ihr Motto „Laßt hundert Blumen blühen, laßt hundert Schulen/Denkrichtungen miteinander wetteifern“ (baihua qifang, baijia zhengming; 百花齐放, 百家争鸣) einer an philosophischen Schulen und intellektuellen Debatten reichen Periode in der chinesischen Geschichte entnommen, die auf die Zeit des 6. Jahrhunderts v.u.Z. in die sogenannte Frühlings- und Herbstperiode (chunqiu) datiert werden kann. Mao Zedong lancierte die Kampagne, die einer „Reform des Denkens“ dienen sollte. Die Intellektuellen des Landes waren aufgefordert zur freien Meinungsäußerung, wozu sie sich aufgrund schlechter Erfahrungen, nur zögerlich bereit erklärten. Doch dann begann eine Kritikwelle, die kaum noch einzudämmen war.<sup>991</sup> Die darauffolgende Anti-Rechtsbewegung wollte die Eigendynamik der „Hundert-Blumen-Bewegung“ wieder unter Kontrolle bringen. Am 22. Juli 1957 wird in einem Leitartikel der „Volkszeitung“ (renmin ribao, 人民日报), dem Zentralorgan der KP Chinas, angedeutet, man habe die „Hundert-Blumen-Bewegung“ kontrolliert in Gang gesetzt, um durch den einstweiligen freien Meinungs Austausch die „giftigen Unkräuter“ unter den Blumen ausrotten zu können. Am 1. August erließ der Staatsrat eine Verordnung zur Arbeitserziehung, nach der jeder Bürger der VR China ohne gerichtliche Untersuchung und Urteil in Sonderlager inhaftiert und aufs Land umgesiedelt werden konnte. Die Intellektuellen sollten durch körperliche Arbeit umerzogen werden.<sup>992</sup> Als ein positives Beispiel dieser „Theaterversuche“ wird interessanterweise die einzige Inszenierung innerhalb der „Anti-Rechtsbewegung“ am *Zentralen Experimentiertheater für Sprechtheater* (zhongyang shiyan huaju yuan) in Peking genannt<sup>993</sup>, in der Regie der künstlerischen Leiterin dieses Hauses, Sun Weishi (孙维世, 1921-1968). In der Tat fand sie, die nur neun Jahre später während der Kulturrevolution ermordet werden sollte, trotz des traurigen Anlasses eine Möglichkeit, mit alten Formen der Satire neu zu experimentieren und damit den Fremdkörper Sprechtheater dem chinesischen Publikumsgeschmack etwas näher zu bringen. Die Inszenierung hieß frei übersetzt „Ein Haufen widerlicher Gestalten“ (百丑图, bai chou tu) von Yang Huasheng (杨华生, geb. 1918), in der Bearbeitung von Li Wei (力为). Sie hatte am 1.12.1957 Premiere am damals noch „Experimentiersprechtheater der Zentralen Theaterakademie“ heißenden Theater (zhongyang xiju xueyuan shiyan huaju yuan, 中央戏剧学院实验话剧院). Es handelte sich dabei um eine Bearbeitung für das Sprechtheater nach einer Vorlage des sogenannten *Huajixi*-Stils (huaji xi, 滑稽戏), welche einer der bekanntesten Darsteller dieser modernisierten, traditionellen theatralen Form schrieb.

*Huajixi* bedeutet soviel wie *Possenspiel* oder *Burleske*. Diese Form wurde Anfang des 20. Jahrhunderts als eine interessante Mischform aus der oralen Erzählertradition und Einflüssen des neuen Sprechtheaters erfunden. Dieser Stil war 1921 zunächst für Privatvorstellungen

---

<sup>991</sup> Vgl.: He, Zhaowu/ Bu, Jinzhi/ Tang, Yuanyuan/ Sun, Kaitai (1991) a.a.O. S.117 ff.; Vgl.: Gernet (1988) a.a.O. S.554 f. Siehe auch: *Die Volksrepublik China - Eine kommentierte Chronik*. (1980). S.38 f.

<sup>992</sup> ebd. S.45

<sup>993</sup> Vgl.: Ge, Yihong (Hg.): *Zhongguo huaju tongshi*. Beijing 1990. 葛一虹: „中国话剧通史“ 北京1990年. S.393, S.395 (*Allgemeine Geschichte des chinesischen Sprechtheaters*)

(tanghui, 堂会) als Ein-Mann-Show (dujiaoxi, 独脚戏) entwickelt worden. Erfunden wurde er von einem aus der berühmten Stadt Suzhou stammenden Schauspieler: Wang Wuneng (王无能, geb. Ende des 19. Jh., gest. wahrscheinlich 1939). Bei seinem Namen handelt es sich um einen Künstlernamen, der soviel wie „Wang, der Unfähige“ bedeutet. Sein eigentlicher Name war Wang Nianzu (王念祖). Sein Pseudonym verweist bereits auf das komische Selbstverständnis, dass dieser gar nicht unfähige Schauspieler offenbar besaß. 1907 begann er in Shanghai sich Theatertruppen des „Zivilisierten Theaters“ (wenming xi) anzuschließen. Er verwandte eine ganze Reihe von lokalen Dialekten zur Rollengestaltung ebenso wie die englische Sprache und trat im Rollenfach des Clowns/Narren (chou) auf. Er beherrschte auch traditionelle Gesangstechniken und ließ sich von der Darstellungskunst der fahrenden Theaterleute aus seiner Heimatprovinz Jiangsu inspirieren. Seine Erfindung fand großen Anklang. Vermutlich stützte sich der *huajixi*-Stil auf die „Possen zur großen Trommel“ (huaji dagu, 滑稽打鼓), der um 1920 aufkam und sich wiederum auf frühere Formen des Geschichtenerzählens bezog. Zunächst trug er die Bezeichnung „Einfüßiges Theater“ (独脚戏, dujiaoxi), was phonetisch gleichlautend ist mit „Ein-Mann-Theater“ (独角戏, dujiaoxi). Später wurde es *Huajixi* genannt. In den 1930er Jahren verbreitete sich dieser Stil, wurde von Duos, dann von Trios und schließlich in den 1940er Jahren von ganzen *Huajixi*-Ensembles gespielt.<sup>994</sup>

Diesen Stil also versuchte Sun Weishi in einer Zeit, als wenig Raum für Satire und beißende Komik war, für das Sprechtheater auf experimentelle Weise zu adaptieren. Inhaltlich folgte die 1957er Inszenierung Sun Weishis den politisch-ideologischen Maßgaben der gegen die „giftigen Unkräuter“ gerichteten „Ausrichtungsbewegung“<sup>995</sup> (zhengfeng yundong, 整风运动). Darauf wird im Programmheft Bezug genommen, und es folgt eine Aufzählung all der „rechten Elemente“, gegen die man vorgehen müsse und die die karikaturistische Personage des Stücks bilden: rückständige Offiziere, kapitalistische Gelehrte und Professoren, reaktionäre Juristen, verbrecherische und schamlose Literaten sowie Filmstars, die ihren Haß gegen die Arbeiter, Bauern und Soldaten richten.<sup>996</sup> Formal aber experimentierte Sun Weishi mit Liedern, Musik, bestimmten darstellerischen Elementen und dem freien Raum-Zeit-Konzept des *Huajixi*-Stils innerhalb der Sprechtheatervorgaben. Dieser experimentelle Teil der Inszenierung wird unter *xiju tansuo*, also Theaterversuch, subsumiert. Wer weiß, dass das Formale in China oft entscheidender ist als der Inhalt (denn die Form verkörperte bereits den Inhalt) der kann sich denken, dass man auf solche Weise propagandistische Maßgaben auch gut unterlaufen konnte.

Eine nächste Phase von *Theaterversuchen* bildeten die neuen Stücke und Inszenierungen nach der Kulturrevolution Ende der 1970er bis in die zweite Hälfte der 1980er Jahre. In dieser Zeit findet man neben der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Folgen der Kulturrevolution und den Aussichten der ökonomischen Öffnungspolitik Deng Xiaopings formale und inhaltliche Experimente, die auf die verstärkte Rezeption der eigenen Theatertradition und der westlichen Avantgarde - auf *Retheatralisierung* - zurückgreifen. Exemplarische Theatertexte und ihre

---

<sup>994</sup> Vgl.: Tang, Caoyuan/ Tao, Xiong (Hg.) (1985) a.a.O. S.367, 684 Sowie: *Zhongguo dabaike quanshu. Xiqu*. (1983) a.a.O. S.130, 408

<sup>995</sup> Am 1.Mai 1957 veröffentlichte das Zentralorgan der KP Chinas „Volkszeitung“ (renmin ribao, 人民日报) die Richtlinien der Ausrichtungsbewegung. Vgl.: Cheng, Jin (1986) a.a.O. S.18 ff.

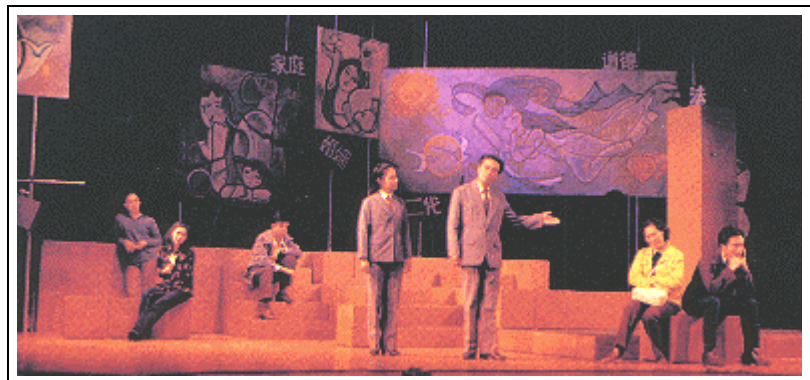
<sup>996</sup> Frei zitiert nach dem Programmheft der Inszenierung.

Inszenierungen waren zum Beispiel am o.g. *Zentralen Experimentiertheater* in Peking die von Liu Shugang (刘树纲) verfassten Stücke<sup>997</sup> „Ein Toter besucht die Lebenden“ (一个死者对生者的访问, yi ge sizhe dui shengzhe de fangwen)<sup>998</sup> sowie „Fünfzehn Scheidungsfälle - Eine Analyse“ (十五桩离婚案的调查剖析, shiwu zhuang lihun'an de diaocha pouxi)<sup>999</sup>, die aufgrund ihrer (epischen) Struktur mehr Freiraum für inszenatorische Experimente ließen, die sich u.a. an der eigenen Theatertradition des Musikschauspiels (Pekingoper etc.) orientierten wie auch von Brechts Theatertheorie<sup>1000</sup> beeinflusst waren.



**Abb. 62: Liu Shugang 1995**

Zu Brechts Theatertheorie und -texten ist in chinesischen Theaterkreisen relativ wenig bekannt. Es gibt nur wenige Übersetzungen, deren Qualität oft von zweifelhafter Natur ist. Man kennt Brecht in chinesischen Theaterkreisen vor allem als Liebhaber der Peking-Oper und Verehrer des Peking-Operndarstellers Mei Lanfang, den Brecht 1935 bei dessen Gastspiel in Moskau kennenlernte. Mei Lanfangs Kunst soll Brecht zu seinen Vorstellungen über den Verfremdungseffekt inspiriert haben.<sup>1001</sup>



**Abb. 63: „Fünfzehn Scheidungsfälle – Eine Analyse“**

<sup>997</sup> Beide Stücke sind in einem Sammelband zu Theaterversuchen veröffentlicht worden. Vgl.: Ben, She (Hg.): *Tansuo xiju ji*. Shanghai 1986. 本社(编): ”探索戏剧集” 上海1986年 (Sammlung von Theaterversuchen)

<sup>998</sup> Premiere: Juni 1985 Regie: Tian Chengren (田成仁), Wu Xiaojiang (吴晓江)

<sup>999</sup> Premiere: Oktober 1983 Regie: Geng Zhen (耿震)

<sup>1000</sup> Siehe dazu das Interview mit dem Regisseur Wu Xiaojiang.

<sup>1001</sup> Vgl. dazu: Brecht, Bertolt: Über das Theater der Chinesen. In: ders.: *Brecht zum Theater IV*. Berlin, Weimar 1964. S. 55 ff.; Brecht, Bertolt: *Das 'asiatische' Vorbild*. In: ders.: *Schriften*. S.107. Berlin 1977. Brecht, Bertolt: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. In: ders.: *Schriften über das Theater*. Berlin 1977. S.168 f.

Man muss die Brecht-Rezeption in China auf vier Ebenen ansiedeln: Stück- und Theorieübersetzungen Brecht'scher Texte, Inszenierungen von Brecht - Stücken, durch Brecht inspirierte chinesische Theatertheorien, durch Brecht inspirierte Theaterpraktiken (Stücke und Inszenierungspraktiken). Das Thema kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Eine erste Sammlung übersetzter theatertheoretischer Texte von Brecht in der VR China erschien 1990. Als Literatur empfehlen sich die Brechtaufsätze des chinesischen Theaterregisseurs Huang Zuolin, der Brecht in China als erster bekanntmachte und inszenierte.<sup>1002</sup>

Für beide Inszenierungen schuf Xue Dianjie (薛殿杰), der Ende der 1950er Jahre in Dresden Bühnenbild studiert hatte, die Bühnenaustattung. Diese war, im Vergleich mit den üblichen naturalistischen Kopien oder kulturrevolutionärem Design höchst bemerkenswert, da sie der Phantasie wesentlich mehr Entfaltungsmöglichkeiten zum kreativen Ko-Produzieren bot.

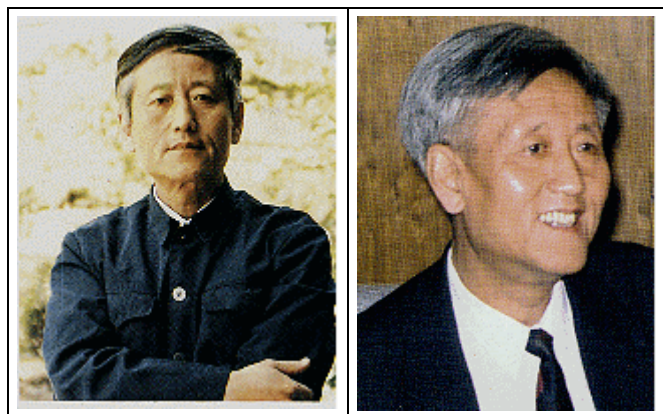


**Abb. 64: "Ein Toter besucht die Lebenden"**

Ein klassischer Fall von *tansuo xiju* war die Erarbeitung und Inszenierung des Theaterstücks „Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ (桑树坪记事, sangshuping jishi), welches als *Forschungsaufführung* (探索演出, tansuo yanchu) verstanden wurde. Es basiert auf dem gleichnamigen Roman von Zhu Xiaoping (朱晓平). Die Bearbeitung für das Theater übernahmen: Chen Zidu (陈子度), Yang Jian (杨健) und Zhu Xiaoping. Diese Inszenierung wurde 1988 in der Regie von Xu Xiaozhong (徐晓钟, geb. 1928) und Chen Zidu an der *Zentralen Theaterhochschule* mit dem 1986er Jahrgang des Seminars für Schauspiel erarbeitet. Xu Xiaozhong studierte ab 1946 an der *Staatlichen Fachhochschule für Theater* (国立戏剧专科学校, guoli xiju zhuanke xuexiao) in Nanjing, die für die städtisch orientierte Theaterpolitik der *Nationalen Volkspartei* (Guomindang) stand. Die Schule fusionierte 1950 u.a. mit der *Lu-Xun-Kunstakademie* der maoistischen Stützpunktgebiete in Yan'an zur *Zentralen*

<sup>1002</sup> Vgl.: Huang, Zuolin: *Wo yu xieyi xijuguan*. Beijing 1990. S. 155 - 269 黄佐临: “我与写意戏剧观”北京1990年. (Meine *xieyi* - Theaterkonzeption). Huang, Zuolin: “Mei Lanfang, Stanislavski und Brecht - Eine vergleichende Studie.” In: Wu, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu (1984) a.a.O. S. 33-50. Bulaixite (Brecht): “Bulaixite lun xiju”. Beijing 1990. 布莱希特: 布莱希特论戏剧. 北京1990年. (Brecht über das Theater.). Sun, William Huizhu: “Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht on China's stage and their aesthetic significance.” In: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin (Ed.): *Drama in the People's Republic of China*. New York 1987. S.137-150; Hsia, Adrian: “Huang Zuolins Ideal of drama and Bertolt Brecht.” In: ebd. S.154 ff.; Gao, Xingjian *Mein Verhältnis zu Brecht*. In: *Theater heute*. 1987/2. S.7 f. sowie diverse Aufsätze von Wolfram Schlenker, von denen einige hier stellvertretend genannt seien: Schlenker, Wolfram: “Ein neureicher Haifisch - Die ‘Dreigroschenoper’ zu Brechts 100sten in Peking” In: *Dreigroschenheft*. 1998/4 (Augsburg); ders.: “Brecht hinter der großen Mauer.” In: Grimm/ Hermand (Hg.): *Brecht - Jahrbuch 1980*, Frankfurt 1981, S.43-137; ders.: “Abrechnung mit der Viererbande” („Galileo Galilei“ - Inszenierung in Peking). In: *Theater heute*. 1979/6; Becker, Peter von: “Wo Märchen wieder wahr werden - Der freie Brecht - in Asien, da sieht man ihn.” In: *Theater heute*. Heft 2 1987, S.15 ff.

*Theaterhochschule* Peking. 1951 schloß Xu Xiaozhong sein Studium in Nanjing ab. Es folgte von 1955-60 ein Studium am *Staatlichen Theaterinstitut Lunatscharski* in Moskau. Seit Anfang der 1980er - nach Beendigung der Kulturrevolution - bis Anfang der 1990er Jahre, inszenierte Xu Xiaozhong immer wieder wegweisende Aufführungen, die sich vor allem gegen allzu platt verstandenes illusionistisch-naturalistisches Realismus-Konzept mit seinen maoistischen Ausläufern und sprachzentriertes Theater wandte. Man könnte bei dieser Inszenierung, die ich nur von der Videoaufzeichnung kenne, ästhetisch von einem symbolischen Realismus, der sowohl naturalistische als auch sehr artifizielle und musikalische Züge hat und durch Volkstraditionen beeinflusst ist, sprechen. Xu Xiaozhong spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die Ästhetik der Inszenierung durch eine expressive (表现性, biaoxianxing), poetische Bildsprache gekennzeichnet war, die die dahinterstehenden philosophischen Ideen und Intensionen ausdrückte - eingesetzt wurde ein poesievolles Vokabular philosophischer Bildlichkeit. (哲理内涵的意象, zheli neihan de shihua de yixiang). In diesem Experiment ging es letztlich um die Suche nach den kulturellen Wurzeln, den Versuch ihrer erneuten Wertschätzung und einer ganz eigenen, modernen Theatersprache, nachdem die Kulturrevolution soviel zerstört hatte. Nicht umsonst wandte man sich einem von der nächsten Stadt sechs Autostunden entfernten Ort, dem tatsächlich existierenden Maulbeerbaumdorf zu, in dessen Gegend alte in Felsen gehauene Buddha-Figuren, die von der kulturellen Blütezeit der Tang-Dynastie künden, zu kulturphilosophischen Betrachtungen der Geschichte anregen.<sup>1003</sup> Diese wurden mit dem dahinfließenden Alltagsleben der Bewohner und der jüngsten Vergangenheit kontrastiert.



**Abb. 65: Xu Xiaozhong**

Bei den Studenten, die das schauspielerische Ensemble bildeten, handelte es sich um die sogenannte *Kaderklasse des Seminars für Schauspielkunst der Zentralen Theaterhochschule*. (中央戏剧学院表演系 干部专修班, zhongyang xiju xueyuan biaoyanxi ganbu zhuanxiu ban) Das sind in der Regel bereits professionell ausgebildete und arbeitende Schauspieler verschiedener Theater, die ein Weiterbildungsstudium aufgenommen haben.

---

<sup>1003</sup> Vgl.: Xu, Xiaozhong: „Zai jianrong yu jiehe zhong shanbian - huaju ‚Sangshuping jishi‘ shiyan baogao“ in: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989. S.96, S.100 徐晓钟: „在兼容与结合中嬗变—话剧‘桑树坪记事’实验报告“ in: *中国戏剧年鉴*. 北京1989年 („Transmutation durch Kompatibilität und Kombination - Bericht zum Experiment des Sprechtheaters ‚Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes.‘“ in: *Jahrbuch des chinesischen Theaters 1989*.)

Die Aufführung fand in der zur Hochschule gehörenden *Experimentierbühne der Zentralen Theaterhochschule* statt, einem relativ großen Theatergebäude mit einer Drehbühne. Diese Inszenierung sorgte für eine aufführungsästhetische Revolution, auch deshalb, weil erstmals eine Drehbühne und noch dazu als grundlegendes ästhetisches Gestaltungsmittel verwandt wurde. Die *Zentrale Theaterhochschule* verfügt seit 1983 über ein modernes Theatergebäude, entworfen von Liu Li (刘力). Es hat 921 Sitzplätze und ist als erste Bühne in der VR China überhaupt mit einer Drehbühne ausgestattet worden, gebaut von DDR-Firmen.<sup>1004</sup> Das Theatergebäude trägt den Namen *Experimentierbühne der Zentralen Theaterhochschule*. (中央戏剧学院实验剧场, zhongyang xiju xueyuan shiyan juchang) Er verweist damit immernoch auf das heutige *Zentrale Experimentiertheater*, welches einst das Theaterlabor dieser Hochschule war, sich aber 1962 als eigenständiger Theaterbetrieb abgespaltete.

Die Vorgehensweise bei der Inszenierung der „Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ ist bemerkenswert gut dokumentiert. Bei der Vorbereitung und Durchführung des Projektes wurde systematisch vorgegangen:

### **Dezember 1986**

Die Forschungsabteilung der Zentralen Theaterhochschule (中央戏剧学院研究所, zhongyang xiju xueyuan yanjiu suo) beschloss, die drei miteinander verbundenen Romane „Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ (sangshuping jishi), „Die Maulbeerbaum-Hochebene“ (桑源, sangyuan) und „Fu Lin und seine junge Ehefrau“ (福林和他的婆姨, fulin he ta de poyi) von Zhu Xiaoping als Grundlage für ein zu erarbeitendes Theaterstück mit dem Titel „Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ zu verwenden. Ein zweiter Entwurf des Stückmanuskripts wurde fertiggestellt.

### **August 1987**

Ein kleines Vorbereitungsteam, bestehend aus dem Regisseur, den Autoren und den Bühnenbildnern reiste aufs Land ins Maulbeerbaumdorf, welches ungefähr sechs Autostunden von der nächsten, modernen Stadt entfernt liegt, um sich vor Ort über Lebens- und Arbeitsweisen der Einwohner kundig zu machen. Yang Jian schrieb den dritten Stückentwurf. nach kollektiven Diskussionen wurde dieser immer wieder überarbeitet, bis der sechste Entwurf zustande kam.

### **September 1987**

Das Ensemble wurde aus den o.g. Fortbildungsstudenten zusammengestellt. Auch sie führen zum Maulbeerbaum-Plateau, um sich über Land und Leute kundig zu machen. Nach ihrer Rückkehr wurde mit kleinen Szenenstudien an der Entwicklung der verschiedenen Rollen gearbeitet.

### **Mitte September 1987**

Eine große Diskussionsrunde mit dem gesamten Ensemble bestehend aus Autoren, Schauspielern, Bühnenbildnern und dem Regisseur wurden einberufen und die bisherigen Arbeitsergebnisse überprüft. Schließlich beauftragte man Chen Zidu, Yang Jian und Zhu

---

<sup>1004</sup> Vgl. *Zhongguo dabaike quanshu. Xiju* a.a.O. S.529



Xiaoping, den siebenten Entwurf unter Einbeziehung der vorgebrachten Ideen und Vorschläge zu erarbeiten.

### **20. November 1987**

Probenbeginn. Im Laufe der Probenarbeit entstand der achte Stückentwurf.

### **Dezember 1987**

Neunter Stückentwurf aufgrund der neu entwickelten Ideen während der Proben.

### **29. Januar - 3. Februar 1988**

Premiere und zwei Aufführungen in Peking.

### **6. Februar 1988**

Auf Einladung der „Theaterzeitung“ (戏剧报, xiju bao), der „Zeitung für Kunst und Literatur“ (文艺报, wenyi bao) sowie der Zentralen Theaterhochschule trafen sich etwa 50 Kulturschaffende der Hauptstadt zu einer Konferenz, die Maulbeerbaum-Inszenierung betreffend. darunter befindet sich auch der stellvertretende Kulturminister Ying Ruocheng (英若诚). Er hob erfreut hervor, dass es sich nicht um ein Normstück handele (er benutzte das während der Kulturrevolution höchst fragwürdig gewordene Wort *yangban* 样板 für Modell/Muster, wie es im Begriff der kulturrevolutionären Modellopern *yangbanxi* 样板戏 vorkam), sondern um eine Inszenierung mit eigenständigem, unverwechselbarem Charakter.

### **April 1988**

Das Stück „Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ wurde in der Zeitschrift „Theaterstücke“ (剧作) publiziert.

### **11. Juni 1988**

Der stellvertretende Kulturminister Ying Ruocheng besuchte das Ensemble in der Theaterhochschule und verlieh einen Preis für die Maulbeerbaum-Inszenierung.

### **24. Juni 1988**

Das Ensemble bekam eine Einladung, am Singapur-Kunstfestival (新加坡艺术节, xinjiapo yishujie) teilzunehmen. Die Aufführung wurde dort vom 29.6.-2.7.02 im Victoria-Theater (维多利亚剧场, weiduoliya juchang) aufgeführt.

### **13. Juli - 23. Juli 1988**

Zweiter Aufführungsblock in Peking mit 11 Aufführungen.<sup>1005</sup>

Stückentwicklungen auf der Grundlage von Romanen sind nichts Neues in China. Auch die Praxis, dass Künstler vor Ort gehen (auf Dörfer aber auch in die Fabriken, Gerichte oder Gefängnisse etc. der Städte) ist eine Praxis, die spätestens mit Xiong Foxi begann und sehr nachdrücklich auch kulturpolitisch in den 1950er und 1960er Jahren durch die neu entstandenen

---

<sup>1005</sup> Vgl.: Kuang, Yinghui: „Chuangzuo, yanchu, pinglun ziliao.“ in: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989. S.101 ff. 匡映辉: „创作, 演出, 评论资料“ in: 中国戏剧年鉴. 北京1989年 („Materialien zum Schaffensprozeß, zur Aufführung und zu den Theaterkritiken“ in: *Jahrbuch des chinesischen Theaters 1989*)

staatlichen Theater gepflegt wurde, bis sie mit den Landverschickungen während der Kulturrevolution einen traurigen und völlig un kreativen, vor allem oft tödlichen Höhepunkt erreichte. Aber in den 1980er Jahren sind eine ganze Reihe von Theaterkünstlern freiwillig in die realen Lebensumstände ihrer Bühnenfiguren gegangen, um sich dort inspirieren zu lassen. Es wird an der einen oder anderen Stelle dieser Arbeit noch davon die Rede sein. Das tansuo-Moment dieser Inszenierung bestand u.a. im Ausprobieren neuer, bühnentechnischer Möglichkeiten, einen einzigartigen bühnenbildnerischen Ästhetik und einer modernen, die eigenen Traditionen emanzipiert verwendenden Spielweise.<sup>1006</sup>

### 6.3.3 Experimentelles Theater - shiyan xiju. 实验戏剧

---

Die beiden Zeichen *shi* und *yan* gehören seit langen historischen Zeiträumen zum Inventar der chinesischen Sprache. In der Zusammensetzung *shiyan* wurden sie seit dem 20. Jahrhundert zunächst auf naturwissenschaftliche Experimente angewandt, nachdem die modernen westlichen Naturwissenschaften in China Fuß zu fassen begannen. Der Begriff des *experimentellen Theaters* (*shiyan xiju*) fiel zuerst in der Amateurtheaterbewegung, die zwei entscheidende Ziele verfolgte:

1. Entkommerzialisierung des Theaters, um Qualität der Stücke und Aufführungen zu erhöhen.
2. Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung als maßgebliche Funktion des Theaters, Aufklärung und Erziehung. Praxis statt Theoretisieren.

Der o.g. Schauspieler und Dramatiker Chen Dabai war der erste, der sich in Peking mit seinem damals einflußreichen Buch „Amateur-Theater“ (*aimei de xiju*) für das *Sprechtheater* (*huaju*) einsetzte, nachdem dieses bis dahin vor allem in Shanghai beheimatet gewesen war. *Aimei* ist die phonetische Übertragung des englischen Wortes *amateur* ins Chinesische. Chen Dabais 1922 veröffentlichtes Buch, welches zunächst in einer der damals immer zahlreicher werdenden Zeitschriften erschien (*Chenbao fukan*, 晨报副刊), beinhaltete eine Art Gebrauchsanweisung zum Gründen und Führen von Theatergruppen. In ihm forderte er, sich auf westliche Theatertheorien berufend, insbesondere auf Sheldon Cheneys Buch „Neue Bewegung des Theaters“ (*juchang xin yundong*, 剧场新运动), den Realismus als Gestaltungsmittel und die realistische Darstellung des menschlichen Lebens in den Stücken und auf der Bühne. Er beschrieb weiterhin, wie man Theaterstücke auswählt, sie inszeniert und Theatergruppen gründet.<sup>1007</sup> Um seine Ansichten durchzusetzen, arbeitete er in der „Pekinger Experimentier-Theatergesellschaft“ (*Beijing shiyan jushe*)<sup>1008</sup> mit. Diese kann als erste Theatergruppe gelten,

---

<sup>1006</sup> Vgl. dazu u.a.: Fessen-Henjes, Irma: „Liebe, Tod und Traum“ in: *Sonntag* Nr.17, 1989, S.10; Kuang, Yinghui: „‘Sangshuping jishi’ (huaju)“. In: Xu, Xiaozhong: „A Report on the ‘Stories of Mulberry Village’ Experiment. In: *The Drama Review* (TDR), Vol.38, Nr.2, Summer 1994, S.106-112. Siehe auch: Chen, Zidu/Yang Jian/Zhu Xiaoping „*Stories of Mulberry village*“, ebd. S.113-130 sowie: Fei, C.Faye/ Sun, William H. „*Stories of Mulberry Village*“ and the End of Modern Chinese Theatre, ebd. S.131-137;

<sup>1007</sup> Vgl.: Chen, Baichen/ Dong, Jian (Hg.): *Zhongguo xiandai xiju shi gao*. Beijing 1989. S.185 陈白尘; 董健: „中国现代戏剧史稿“ 北京1989年. (Abriß der modernen chinesischen Theatergeschichte)

<sup>1008</sup> Vgl. zu diesen Ausführungen: Eberstein (1983), a.a.O. S.79 sowie: *Zhongguo dabaike quan shu. xiju*. a.a.O. S.75



die den Begriff des *Experiments* auf das Theater in China übertrug, und zwar vor allem in seiner Bedeutung als PRAXIS/ Ausprobieren und nicht in seinem analytisch-konzeptionellen Sinn.

Auch ausserhalb der großen Metropolen wurden bald Experimentiertheater gegründet, die dann bereits einen professionellen Anstrich bekamen. Dazu gehörte das 1929 gegründete „Experimentiertheater der Provinz Shandong“ in der Stadt Ji’nan (Shandong shiyan juyuan, 山东实验剧院). Dieses Theater widmete sich unter Leitung des Theater- und Erziehungsreformers Zhao Taimou (赵太侔, 1889-1968) vor allem der Ausbildung von Sprechtheaterschauspielern. Zhao hatte von 1919-1925 in den USA an der Columbia-Universität westliches Theater studiert. Zurückgekehrt arbeitete er zunächst in Peking als Hochschuldozent, Bühnenbildner und Regisseur. 1928 kehrte er in seine Heimatprovinz Shandong zurück und engagierte dort sich für die Entwicklung eines modernen chinesischen Theaters.<sup>1009</sup> Zu seinen Schülerinnen gehörte u.a. Jiang Qing.<sup>1010</sup>

Der Begriff des „Sprechtheaters“ (huaju) ist in engstem Zusammenhang mit den in den 1920er Jahren nahezu austauschbaren Begriffen „Amateurtheater“ (aimeixi) und „Experimentelles Theater“ (shiyan xiju) zu sehen. Er wurde 1928 innerhalb der „Experimentellen Bewegung des Gegenwartssprechtheaters Chinas“ (中国现代话剧和实验运动, zhongguo xiandai huaju he shiyan yundong) von Hong Shen gefordert und durchgesetzt. *Huaju* 话剧 (hua = sprechen, ju = Theater) ist ein Ausdruck, der erst 1928 von Hong Shen (洪深, 1894-1955) geprägt wurde. Auf einer Versammlung der einflussreichen Shanghaier „Südchina-Gesellschaft“ (nanguoshe, 南国社) schlug er vor, den bis dahin verwandten Begriff „Neues Theater“ (新戏, xin xi), den man von dem japanischen Begriff *shingeki* abgeleitet hatte, jetzt angelehnt an das englische Wort *drama* von nun an *Sprechtheater* (huaju) zu nennen. Er strebte eine genauere Begrifflichkeit an und orientierte sich zu diesem Zweck an den westlichen Kategorien. Dazu gehörte die Einteilung in Tragödie (悲剧, beiju) und Komödie (喜剧, xiju) ebenso wie die in Oper (歌剧, geju), Tanztheater/ Ballett (舞剧, wuju) und Pantomime (哑剧, yaju). Außerdem sollten die Genretermini des Westens übernommen werden wie z.B. Regie (导演, daoyan), Bildende Kunst (美术, meishu), Musik (音乐, yinyue), Schauspiel (表演, biaoan) usw. Auch dramaturgische Kategorien der Sprachgestaltung wie Monolog (独白, dubai), Dialog (对白, dui bai) und Beiseitesprechen (旁白, pang bai). Das chinesische Musiktheater sollte weiterhin *xiqu* (戏曲) heißen. Die Stoßrichtung war eine ähnliche wie die Chen Dabeis, der sich gegen das mittlerweile sinnentleerte, kommerzialisierte „Neue Theater“ (新戏, xin xi) bzw. „Zivilisierte Theater“ (文明戏, wenming xi) wandte. Hong Shen untermauerte seine Forderung nach anderer Begrifflichkeit in einem im selben Jahr verfaßten Aufsatz mit dem Titel „Statt vom ‘Neuen Theater’ Chinas nun vom ‘Sprechtheater’ reden“ („Cong zhongguo de ‘xinxi’ shuo dao ‘huaju’“, 从中国的‘新戏’说到‘话剧’).<sup>1011</sup>

Hong Shen gehörte zu seiner Zeit zu den wichtigsten Theaterexperimentatoren mit hohen professionellen Ansprüchen.

---

<sup>1009</sup> Vgl. *Zhongguo dabaike quan shu. xiju.* (1989) S.507

<sup>1010</sup> Vgl.: Vittinghoff (1995) a.a.O. S.307

<sup>1011</sup> *Zhongguo dabaike quan shu. xiju.* (1989) S.170 f., 174, 513

„... die ersten Stücke schrieb er 1915 während seiner Studienzeit in Peking. 1916 bis 1922 studierte er in den USA, zunächst Keramik, seit 1919 an der Harvard-Universität Literatur und Theater. Er war dort der einzige chinesische Schüler von George Pierce Baker, bei dem auch Eugen O'Neill lernte.“<sup>1012</sup>

Im Kontext seiner Zeit war es notwendig, eigene, von Chinesen geschriebene Stücke zu fordern, statt immer westliche Stücke nachzuspielen, deren Problematik dem chinesischen Publikum unvertraut war. Dieser Begriffsänderung wird von chinesischer Seite oft die Verantwortung für die Textlastigkeit der chinesischen Schauspielentwicklung gegeben.<sup>1013</sup> Eigentlich aber muss man mit Bezug auf den historischen Kontext sagen, dass Hong Shen eine Begriffsdifferenzierung versuchte, die für die damalige Zeit als sinnvoll angesehen werden kann. Aber das Thema ist bis in die Gegenwart ein Dauerbrenner, vor allem dann, wenn chinesische Theaterkünstler Gelegenheit hatten, sich im Ausland davon zu überzeugen, wie Kategorien und Begriffe dort favorisiert oder geschmäht werden. Zwei Beispiele seien kurz genannt. Gao Xingjian begab sich 1978/79 auf eine Reise nach Frankreich und Italien. 1985 hielt er sich im Rahmen des DAAD-Künstlerprogramms in Berlin auf. Als studierter Romanist und angehender Theaterautor, der die experimentellen Debatten um das moderne Theater im China der 1980er Jahre entscheidend prägen sollte, begann er, sich zunehmend für die europäische Theateravantgarde, vor allem für absurdes Theater (er übersetzte z.B. Ionescu's „Die kahle Sängerin“)<sup>1014</sup>, Antonin Artaud, Bertolt Brecht<sup>1015</sup>, Jerzy Grotowski und Tadeusz Kantor zu interessieren. Sein Verständnis des absurden Theaters ist jedoch, insbesondere in Gestalt seines Stücks „Die Busstation“, von westlicher Seite durchaus umstritten.<sup>1016</sup> Gleichzeitig interessierten ihn zunehmend die Möglichkeiten der traditionellen chinesischen Darstellungskunst, angefangen von theatral-rituellen Praktiken wie dem Nuo-Theater, über Volkskunst und traditionelle Musiktheaterkunst. In der Folge begann er den Begriff des „Sprechtheaters“ stark zu attackieren und gleichzeitig die Ursachen des Übels in dem sprach-/sprechdominiertem (falschen) Verständnis des westlichen Begriffs bei der historischen chinesischen Theateravantgarde der 1920er Jahre zu suchen. Der Begriff „Sprechtheater“ (huaju) solle durch den des „Theaters“ (xiju), der ja in viel stärkerem Maße auf der spielerisch-akrobatische Seite des Theaters insistiert, ersetzt werden, um die Freiräume des körperlich-sinnlichen Darstellens wieder in den Vordergrund zu rücken.<sup>1017</sup>

---

<sup>1012</sup> Vgl.: Eberstein, Bernd (1983) a.a.O. S.129 f.

<sup>1013</sup> Vgl. Tan, Peisheng/ Lu, Haibo (Hg.) *Huaju yishu gailun*. Beijing 1986. 谭霈生 / 路海波: „话剧艺术概论“北京1986年 S.3 (Einführung in die Kunst des Sprechtheaters)

<sup>1014</sup> Youniesiku, Youjin : „Tutou genü“ Gao Xingjian fanyi. In: *Huangdanpai xiju xuan*. Beijing 1983. S.177-227. 尤金·尤涅斯库: „秃头歌女“ 高行健 翻译 in: 荒诞派戏剧选. 北京1983年. (Eugene Ionescu: „Die Kahle Sängerin“ übersetzt von Gao Xingjian. In: *Auswahl absurder Theaterstücke*.)

<sup>1015</sup> Gao, Xingjian: „Mein Verhältnis zu Brecht.“ in: *Theater heute*. 2/1987. S.7 f.

<sup>1016</sup> Gao, Xingjian: „Die Busstation. Lyrische Komödie aus dem Alltag.“ übersetzt von Anja Gleboff in: Fessen-Henjes, Irmtraud (Hg.): *Das Nirwana des ‚Hundemanns‘ und andere chinesische Stücke*. Berlin 1993. S.77-130. Renné, Mark: „Godot auf Chinesisch.Gao Xingjian“ in: *Das neue China*. Nr.2, April 1991; Riley, Josephine/ Gissenwehrer, Michael: „The Myth of Gao Xingjian“ in: Josephine Riley/ Else Unterrieder (Hg.): *Haishi zou hao. Chinese Poetry, Drama&Literature. of the1980's*. Bonn 1989; Reinhold, Gisela: *Bruch ins Licht. Über den Einfluß des französischen Theaters der Avantgarde auf die Einakter von Gao Xingjian*. Freie Universität Berlin 1988 (MA).

<sup>1017</sup> vgl.: Du, Qingyuan: „Bu xiang ‚hua‘ju que shi ‚xiju‘“ In: Xu, Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*. Beijing 1989. S.79-97 杜清源: „不象‘话剧’却是‘戏剧’“ In: 许国荣(编): 高行健戏剧研究. 北京1989年 („Nicht das

„Ich glaube, daß die neuen Stücke in erster Linie Theater und erst in zweiter Linie auch Literatur sein sollten. Das heißt nichts anderes, als daß Theater vor allem die Kunst der Darstellung ist, eine Bühnenkunst. Folglich muß es eine Theatralität haben, den Charakter öffentlicher Spiele und Rituale. Es fühlt sich nicht mehr der Vergegenwärtigung des realen Lebens verpflichtet ... Es beinhaltet Prozesse der Bewegung oder der verlängerten Bewegung. Verändern, vergleichen, entdecken und staunen —all das macht eine bestimmte Dramatik aus. Im großen und ganzen muß man auf der Bühne oder im Theater einen Prozeß des Fließens verwirklichen, gleich einer Musik von ziehenden Wolken und fließendem Wasser. Oder es kommt zu blitzschnellen Wechseln von Bildern und Gedanken, wie Schnitte im Film. Diesen Prozessen, die zu einem Seh- und Hörerlebnis werden können, ist eine spezifische Dramatik eigen.“<sup>1018</sup>

Gao entwickelte bestimmte Schlüsselwörter, die eine Quintessenz seines Theaterverständnisses bilden, welches er in verschiedensten Artikeln und Aufsätzen zum Theater zu einem Konzept ausarbeitete:

**Theatralität**    xijuxing      戏剧性  
bzw.              juchangxing    剧场性

**Theatralität** entsteht durch/ umfasst:

- **Veränderung**                      bianhua              变化
- **Vergleich**                          duibi                对比
- **Überraschung**                    jingyi                惊异
- **Entdeckung**                      faxian                发现<sup>1019</sup>

<b>Prozeßhaftigkeit und Bewegung</b>	guocheng yu dongzuo	过程与动作
<b>Neutraler Schauspieler</b>	zhongxing yanyuan	中性演员 <sup>1020</sup>
<b>Mehrstimmiges Sprechen</b>	duoshengbu yuyan	多声部语言
<b>Polyphonie</b>	xiadiao xiju	夏调戏剧 <sup>1021</sup>
<b>Sprachspiele</b>	yuyan youxi	语言游戏
<b>Sprachfluß</b>	yuyanliu	语言流
<b>Nicht-Ismus</b>	meiyou zhuyi	没有主义 <sup>1022</sup>

---

„Sprech“-Theater nachahmen, sondern sich auf das ‚Theater‘ besinnen“ “ in: *Forschungen zu Gao Xingjians Theater.*)

<sup>1018</sup> Gao, Xingjian: „Was für ein Theater brauchen wir?“ in: Gao, Xingjian: *Nächtliche Wanderung. Reflektionen über das Theater.* Neckargemünd 2000. S.27 f.

<sup>1019</sup> vgl.: Hartmann, Sascha: *JA oder/und NEIN (1992) von Gao Xingjian.* Bochum 1999. Edition Cathay Bd.40. S.126 ff.

<sup>1020</sup> Gao, Xingjian: „Die Dramaturgie des Stücks und der neutrale Schauspieler“ in: ders.: *Nächtliche Wanderung.* a.a.O. (2000) S.67-93

<sup>1021</sup> Gao, Xingjian: „Wo de xijuguan“ in: ders.: *Gao Xingjian xiju ji.* Beijing 1985. S.279. 高行健: „我的戏剧观“ in: 高行健: „高行健戏剧集“ 北京1985年 („Meine Ansichten zum Theater“ in: *Gao Xingjians gesammelte Theaterschriften*). Gao, Xingjian: *Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu.* Beijing 1988. 高行健: 对一钟现代戏剧的追求. 北京1988年. (Für ein modernes Theater.)

<sup>1022</sup> Gao, Xingjian: „Bloß keine Theorien!“ In: ders. (2000) a.a.O.

Der Terminus „Nicht-Ismus“ könnte verstanden werden als „nicht-doktrinär“. „Meiyou zhuyi“ als „Bloß keine Theorien“ zu übersetzen führt m.E. in diesem Fall in die Irre, zumal der Begriff des -ismus, wie er die Endung von so vielen westlichen Begriffen bildet, die seit der chinesischen Moderne die chinesische Sprache mit beeinflussten, auf eine interessante innerchinesische Diskursgeschichte zurückblicken kann. Die „-ismen“-Kritik hat seit den frühesten Auseinandersetzungen chinesischer Intellektueller mit westlichen Philosophie- und Gesellschaftskonzepten sowie ihren sinisierten Varianten mittlerweile eine lange Tradition. 1921 sagte der Schriftsteller Mao Dun (茅盾, ), diesen selbstgegebener Name übersetzt *Konflikt* heisst, in seinem *Manifest zur Reform der „Monatszeitschrift für Kurzgeschichten“*:

„Yet we also have high regard for the importance of the spirit of free creativity, and although we strongly support criticism, we do not wish to become slaves of any ism. Nor do we wish our countrymen to blindly worship Western criticism as gospel truth, thereby putting a stranglehold on the spirit of free crativity.“<sup>1023</sup>

Naturgemäß kam Gao als Autor nicht an dem Problem der Sprache und des Sprechens vorbei. Das wird bereits an o.g. Schlüsselwörtern deutlich. Jedoch hat die Sprache für ihn eine wichtige sinnlich-klangliche Seite und wird musikalisch verstanden, mit der er z.B. in Form von Sprachspielen und Klangexperimenten, für die sich die chinesische Sprache gut eignet, gern experimentiert.

„Im Unterschied zur Sprache der Literatur ist die Sprache des Theaters eine stimmbegabte Sprache, wodurch sie dem ureigensten Wesen der Sprache noch mehr entspricht. Sie ist nicht nur ein aus symbolischen Begriffen zusammengesetztes Zeichensystem... Als Vermittlerin von Begriffen und Gefühlen spricht sie zusammen mit Geräuschen, die den Hörsinn ansprechen, auf der Bühne die Sinne an ... Die Sprache, die das Theater braucht, muß eben zurück zur Sprache der unmittelbaren akustischen Wahrnehmung. Mit anderen Worten: Das Theater braucht an erster Stelle eine Sprache, die über den Klang vermittelt werden kann und über das Gefühl, eine Sprache die leicht verständlich und zur direkten Kommunikation geeignet ist. ... Es gilt von neuem die Farben, den Geschmack und den Duft der Sprache des modernen Menschen zu entdecken.“<sup>1024</sup>

Gao Xingjian hat in seinem bisherigen Schaffen als Theaterautor (er schreibt auch Romane und ist Maler der traditionellen Tuschemalerei) mehrere Emanzipationsprozesse durchgemacht.

- Seine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen modernen Theatergeschichte und dem Avantgardetheater des Westens, seine Hinwendung zu den Potenzialen des traditionellen Musikschauspiels für ein modernes chinesisches Theater ermöglichte ihm, sich vom (westlichen) Verdikt des Theaters als Literatur und seiner Sprachfixiertheit zu lösen.
- Von den Einflüssen des westlichen Theaters wiederum emanzipiert er sich, seit er im französischen Exil (seit 1989) und nun auch französischer Staatsbürger ist u.a. durch sein neues Konzept des Zen-Theaters. Dabei untersucht er die Potenziale, die der Buddhismus für das Theater zu bieten hat.<sup>1025</sup>

---

<sup>1023</sup> In: Mao, Dun: *Wenji zalun ji*, vol.1, Shanghai 1981, S.21 (Essays über Literatur und Kunst) zitiert nach: Denton (1996) a.a.O. S.13

<sup>1024</sup> Gao, Xingjian: „Was für ein Theater brauchen wir?“ in: ders.: *Nächtliche Wanderung* (2000) . a.a.O. S.30 f.

<sup>1025</sup> Siehe auch: Zhao, Henry Z.: „Die Begründung eines modernen Zen-Theater - einige kurze Erläuterungen zu Gao Xingjians jüngsten Stücken.“ in: Gao, Xingjian: *Nächtliche Wanderung* (2000) a.a.O. S.94-126.

Erstmals hat Gao Xingjian mit seinem Stück „Yeti - Der wilde Mann“ bzw. „Wildmensch“ (野人, yeren, 1985)<sup>1026</sup>, welches in der Regie von Lin Zhao-hua im selben Jahr am Volkskunsthochschule Peking inszeniert wurde in einem umfassenden Sinn versucht, sein neues Konzept umzusetzen. 1988 inszenierte Lin das Stück auf Einladung von Jürgen Flimm am Thalia-Theater in Hamburg.<sup>1027</sup> Der Erfolg war mäßig, da das Projekt sowohl von chinesischer als auch von deutscher Seite in Bezug auf die Notwendigkeiten interkultureller Vermittlung völlig unterschätzt wurde. Dazu gehört nicht nur die künstlerische produktionsweise (Art des Probenprozesses) oder die entschlüsselbaren Koordinaten einer spezifischen Ästhetik, sondern eben auch die verschiedene Sozialisierung von Publikum und Künstlern. Obwohl vielen Leuten rational oder intellektuell vermutlich klar ist, dass jede Form theatraler Kommunikation (ob nun in der Kunst, in der Religionsausübung, im Polittheater oder der Alltagstheatralität) immer sozio-kulturellen Kontexten unterworfen ist (in bezug auf Öffentlichkeitsstrukturen, Sozialbeziehungen, gesellschaftlich zugewiesenen Funktionalisierungen usw.), wird die intellektuelle Einsicht nicht auf praktisch-konkretes Handeln zurückgeführt. Die Erfahrungsdifferenzen wurden nicht ausreichend reflektiert und überbrückt.

Cao Lusheng (曹路生), ein Lehrer der Theaterhochschule Shanghai, der sich kurzzeitig in den USA aufhielt, brachte von dort die Erkenntnis mit, dass Sprechtheater (huaju) nicht mit „drama“ zu übersetzen sei, sondern mit „play“. Wichtig sei es, zu spielen, möglichst gemeinsam mit dem Publikum. Aus dieser Erkenntnis heraus sei die 1998er Studenten-Inszenierung „Wer tötete den König? - To be or not to be“ (shui sha le guowang?, 谁杀了国王? - To be or not to be.) entstanden, welches 1998 auf dem internationalen Festival des experimentellen Theaters in Shanghai aufgeführt wurde.<sup>1028</sup>

Neben den urbanen Bemühungen um ein experimentelles Theater mit den Zentren Shanghai und Peking, gab es auch Theaterexperimente auf dem Lande. Das bekannteste dieser Projekte ist das von der damaligen chinesischen Nationalregierung geförderte Projekt von Xiong Foxi (1900-1965):

„Von hervorragender Bedeutung war in den frühen 30er Jahren das von der Regierung unterstützte Experiment des ‘Massen-Theaters’ (dazhong xiju), unter der Leitung des Dramatikers Xiong Foxi durchgeführt in Dingxian, einem Kreis der Provinz Hebei. In Dingxian war 1926 von der ‘Chinesischen Gesellschaft zur Förderung der Volkserziehung’ (Zhonghua pingmin jiaoyu cujinhui, abgek. Pingjiaohui) unter der Leitung Yan Yangchus (James Y. C. Yen) ein Projekt der Volkserziehung (pingmin jiaoyu) und des ländlichen Wiederaufbaus begonnen worden, das bald auch über die Grenzen Chinas hinaus Beachtung fand. Ziel dieses Projekts, sowie anderer Projekte der Massenerziehung, war die Schaffung eines Modells für die Überwindung der kulturellen und wirtschaftlichen Probleme des Dorfes(...) Es war einer der wenigen ernsthaften Reformversuche unter der Guomindang - Regierung, der aber aus Mangel an Reformbereitschaft eben dieser Regierung, und infolge des sich zuspitzenden Konflikts mit Japan, sich nicht auswirkte. (...) Dem Charakter der Theaterarbeit in Dingxian als ein Beispiel und ein zur Nachahmung (...)geeignetes

<sup>1026</sup> Der Stücketitel wurde auch schon übersetzt als „Wildmensch“ oder „Die Wilden“. Das Stück ist ins Deutsche übersetzt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen worden. Vgl.: Basting, Monika: *Yeren - Tradition und Avantgarde in Gao Xingjians Theaterstück „Die Wilden“ (1985)*. (In: Chinathemen. Bd. 36) Bochum 1988

<sup>1027</sup> Vgl.: Rischbieter, Henning: China und Thalia - Fragen nach der ersten chinesischen Inszenierung an einem deutschen Stadttheater. In: Theater heute. 1988/ Heft 12. S.58 f.

<sup>1028</sup> Vgl.: Wu, Ji/ Dai, Yan: „Qianwei - yi chang youxi - yi chang meng“ In: *Shanghai Xiju*. 10/1998. S.8. 吴际 / 戴妍: „前卫 · 一场游戏一场梦“ In: 上海戏剧 1998年第十期 („Avantgarde – Ein Spiel. Ein Traum.“ In: *Theater in Shanghai*); zur Inszenierung s.a.: Budde (1999) a.a.O. S.55

Experiment entsprechend, wurden von Xiong Foxi und seinen Mitarbeitern besonders zwei 'Experimentier-Theatergruppen der Bauern' (Shiyan nongmin jutuan) gebildet, um inhaltliche und formale Eigenarten des bäuerlichen Sprechtheaters zu studieren und um allgemein verwertbare Erfahrungen zu sammeln.<sup>1029</sup>

Später gründete Xiong Foxi in Chengdu, Provinz Sichuan, die „Experimentierschule der Provinz Sichuan für Theatererziehung“ (Sichuan shengli xiju jiaoyu xuexiao).<sup>1030</sup> Der Begriff des Experiments blieb nicht auf die Theaterpraxis beschränkt, sondern wurde auf neue Ausbildungspraktiken übertragen.

Auch auf den traditionellen Musikschauspielbereich wurde, im Zuge von Erneuerungs- und Reformbestrebungen, der Begriff des Experiments angewandt. Einer der ersten kulturpolitischen Schritte von Mao Zedong und der KP Chinas nach der Befreiung 1949, als er mit seinen Truppen in Peking (Beijing) einrückte, war Ende 1949 die Gründung der „Experimentellen Peking Oper Truppe“ (京剧实验剧团, jingju shiyan jutuan), der Vorgängerin des heutigen „Peking-Oper Theater Chinas“ (中国京剧院, Zhongguo jingju yuan).<sup>1031</sup>

In den 1990er Jahren war der Begriff des experimentellen Theaters heiß umstritten. Eine eher lakonische Definition bietet der Pekinger Theaterwissenschaftler Shen Lin an, der offensichtlich müde von den Kategorisierungsdebatten einfach sagt, jedes Theater sei experimentell, weil der Prozeß des Theatermachens einer der Suche sei.<sup>1032</sup>

#### **6.3.4 Kleines Theater bzw. Studiotheater - xiao juchang xi 小剧场戏**

---

Das internationale Theaterfestival in Shanghai 1998 - eine Ko-Produktion zwischen der Theaterhochschule Shanghai (上海戏剧学院, Shanghai xiju xueyuan) und dem University College der University of Toronto - hieß von chinesischer Seite „Shanghaier Internationales Festival des Kleinen Theaters“ (上海国际小剧场戏剧节, Shanghai guoji xiao juchang xijujie), während es ins Englische übersetzt wurde mit „International Experimental Theater Festival“. Entsprechend des chinesischen Titels wurden vorrangig studentische oder Amateur--theateraufführungen als Studiotheaterinszenierungen vorgestellt.<sup>1033</sup>

Der Begriff des „Kleinen Theaters“ wird in der VR China oft a priori mit dem Begriff des „experimentellen Theaters“ gleichgesetzt. Dies hängt mit dem Entstehungszeitraum (1920er, 1930er Jahre) dieser Theaterform zusammen, in dem, wie weiter oben bereits ausgeführt, ein

---

<sup>1029</sup> Eberstein, Bernd (1983) a. a.O. S.115 f.

<sup>1030</sup> ebd. S.117

<sup>1031</sup> Wang, Songsheng: „Jianguo chuqi beijingshi de wenhua yishu gongzuo“, 王松声: „建国初期北京市的文化艺术 工作“ („Kunst- und Kulturarbeit der Stadt Peking in der Anfangsphase des Landesaufbaus“) S.387 sowie: Liu, Hengji: „Shoudu shiyan jingjutuan chengli qian hou.“, 刘衡玑: „首都实验京剧团成立前后“ (Das experimentelle Pekingoper-Theater der Hauptstadt vor und nach seiner Gründung) S.429-431. Beides in: Beijing shi zhengxie wenshi ziliao weiyuanhui (Hg.): *Beijing de liming*. Beijing 1988. 北京市政协文史资料委员会 (编): 北京的黎明. 北京1988年. (In: Politisches Konsultativkomitee für hist. Materialien der Stadt Peking (Hg.): *Morgendämmerung in Peking*)

<sup>1032</sup> Shen, Lin: „Shenme shi shiyan xiju?“ In: *Juben*. 1996/6. S.27 沈林: „什么是实验戏剧“In: „剧本“1996年第六期 (Was ist experimentelles Theater? In: *Theaterstücke*.)

<sup>1033</sup> Vgl. dazu meinen ausführlichen Beitrag über dieses Festival: Budde (1999) a.a.O. S.54-58

nahezu austauschbares, ineinander fließendes Begriffskonglomerat aus den o.g. Begriffen und dem des *xiao juchangxi* (Kleines Theater) entstand. Der Begriff des „Kleinen Theaters“ ist der am schwierigsten zu erklärende, denn in ihm subsumieren sich quasi alle Begriffe, die in irgendeiner Form dem Begriff des experimentellen Theaters in China zuzuordnen sind. Er ist gewissermaßen ein Oberbegriff - dehnbar und umstritten. Er ist auch der Begriff, an dem fundamentale Identitätsprobleme des modernen chinesischen Theaters im Fegefeuer zwischen ausländischem Einfluss und nationaler Suche nach dem Eigenen immer wieder abgehandelt werden. Das kann bis zu zynisch-nationalistischen Attacken in Theater und Fernsehen gehen.<sup>1034</sup>

Seit den 1990er Jahren setzt sich sowohl unter chinesischen Theaterkünstlern als auch Theaterwissenschaftlern der Gedanke durch, dass zwischen den Begriffen „experimentell“ (*shiyān*) und „Kleines Theater“ (*xiao juchang xi*) eine Differenzierung angebracht wäre. Hauptsächlich der Form nach kann nicht entschieden werden, ob es sich um experimentelles Theater (im Sinne von innovativ) handelt. Es gibt genug Beispiele für höchst konventionelle Inszenierungen des „Kleinen“ und äußerst innovative Inszenierungen des „Großen“ Theaters an den großen Theaterhäusern. Die Größe der Bühne oder der Produktion kann also nicht länger ein Maßstab sein. Jedoch setzt sich diese Überlegung nur langsam durch.

Auf einer internationalen Konferenz zum experimentellen Theater 1993 in Peking machen Yu Si und Gao Yang auf die unterschiedlichen Begriffslagen aufmerksam. Was im Westen „experimentell“ (*shiyān*) hieße, würde in China mit „Kleines Theater“ (*xiao juchang xi*) übersetzt. Eigentlich heiße „Kleines Theater“ doch nichts weiter, als dass in kleinen Örtlichkeiten gespielt würde und zwar sowohl Sprechtheater (*huaju*) als auch chinesisches Musikschauspiel (*xiqu*). Allerdings sei der Begriff auf dem „1. Festival des Kleinen Theaters 1989 in Nanjing“ mit diversen Attributen versehen worden wie:

- experimentell (*shiyānxíng de*, 实验形的),
- avantgardistisch (*qiánwēi de*, 前卫的),
- vorausseilend/ der Zeit voraus (*chāoqián de*, 超迁的),
- anti-kommerziell (*fǎn shāngyè huà*, 反商业化)
- nicht-mainstream (*fēi zhǔliú*, 非主流).

Yu und Gao gehen schließlich auf die verschiedensten Meinungen und nationalen Entwicklungen des experimentellen Theaters ein (Taiwan, Japan, Hongkong, absurdes Theater im Frankreich der 1950er Jahre, Polen und Grotowski, VR China). Für den ihren eigenen Kontext benennen sie z.B. den vorwiegend in Shanghai arbeitenden, mittlerweile verstorbenen Huang Zuolin, der zu den wichtigsten Theaterexperimentatoren seit den 1930er Jahren in China gilt, und auf den ich mich schon mehrfach bezog. Desweiteren Xu Xiaozhong, einstiger Rektor der Pekinger Zentralen Theaterhochschule, der sehr wichtige Aufführungen in den 1980er bis in die 1990er Jahre hinein inszenierte.

---

<sup>1034</sup> Barmé, Geremie R.: „To screw foreigners is patriotic: China’s Avant-Garde nationalists.“ In: *The China Journal*. No. 34. July 1995. S.209-234

Zu diesen Inszenierungen gehören u.a. „Macbeth“ (1981), „Peer Gynt“ (1983), „Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ (桑树坪记事, sangshuping jishi, 1988), „Schneefeld“ (大雪地, daxuedi, 1990) sowie „Ödland und Mensch“ (荒原与人, huangyuan yu ren, 1993)<sup>1035</sup> An seinen Arbeiten läßt sich verfolgen, wie er ausgehend von ausländischen Stücken zunehmend auf hochinteressante Stoffe der eigenen Kultur und Geschichte zurückgreift. Diese Inszenierungen waren experimentell aber sie waren kein „Kleines Theater“.<sup>1036</sup>

Ausserdem gehen Yu und Gao auf die erste Kleine-Theater-Inszenierung der 1980er Jahre ein, die eine Trendwende nach der Kulturrevolution einleitete: Das Stück hieß „Warnsignal“ (绝对信号, juegui xinhao, 1982 ). Es wurde in einem eigens dafür eingerichteten Werkstatttheater am Volkskunsttheater Peking (北京人民艺术剧院, Beijing renmin yishu juyuan). inszeniert. Regisseur und Autoren legten großen Wert auf eine anschließende Zuschauerdiskussion. Inhaltlich wurden erstmals wieder soziale Probleme, wie z.B. Kriminalität und ihre Ursachen (selbst im Sozialismus!) aufgegriffen. Auch formal begann etwas Neues.

„The play, featuring many flashbacks, disjointed temporal sequences and the interplay of subjective and objective perspectives, is a rather didactic prodigal son story - an attempted train robbery is thwarted by one of the villains who eventually realizes his mistaken ways. ...The stage, an empty room with the audience on three sides, was equipped only with a few iron bars indicating the inside of a train coach, and the only lighting was a flashlight which the director used to shine on whichever actor was speaking at any given moment.“<sup>1037</sup>

Lin Zhaohua insistierte auf dem künstlichen/ artifiziellen Charakter (假定性, jiadingxing) von Theaterkunst und wandte sich ebenso wie die Autoren gegen einen zu eng verstandenen, von der chinesischen Stanislawski-Rezeption sich ableitenden (sozialistischen) Realismusbegriff, der lediglich kopiert aber nicht mehr gestaltet. Autoren des Stücks waren Gao Xingjian (高行健) und Liu Huiyuan (刘会远). Regie führte Lin Zhaohua (林兆华). Die Inszenierung, die allein 1982 sechshundfünfzig Mal gespielt und später auf die große Bühne des Hauses verlegt wurde, hatte ebenso großen Erfolg wie sie Verwirrung stiftete. Die Verwirrung kam vor allem durch den Vorwurf zustande, die Künstler hätten sich nicht an den tradierten Darstellungsstil des Volkskunsttheaters (北京人艺风格, beijing renyi fengge) gehalten, der eben einer spezifischen Realismusvorstellung, die seit den 1920er Jahren Einzug ins chinesische Sprechtheater gehalten hatte, an diesem Theater gepflegt wurde. Das veranlaßte den Intendanten und einen Theateravantgardisten der ersten Stunde, den Dramatiker Cao Yu (曹禺, geb. 1910), der so berühmte realismusbetonte, dem chinesischen Ibsenismus verpflichtete Stücke wie „Gewitter“ (雷雨, lei yu, 1934) „Sonnenaufgang“ (日出, richu, 1936) und „Der Pekingmensch“ (北京人, beijingren, 1943) geschrieben hatte, dem Regisseur und Gao Xingjian einen Brief zu schreiben, der zur Geduld aufforderte, aber das Experiment dennoch bestärkt. Das

<sup>1035</sup> Li, Longyun (1993) a.a.O. S.131-232

<sup>1036</sup> vgl.: Fessen-Henjes, Irmtraud: *Xu Xiaozhong*. In: *Lexikon Theater International*. Berlin 1995, S.1008 f.; Lin, Yinyu (Hg.): *Xu Xiaozhong daoyan yishu yanjiu*. Beijing 1991. 林荫宇: „徐晓钟导演艺术研究“北京1991年 (Forschungen zu Xu Xiaozhongs Regiekunst)

<sup>1037</sup> Fong, Gilbert C.F.: „Introduction“ in: Gao, Xingjian: *The Other Shore. Plays by Gao Xingjian*. Hongkong 2000. S.XII



Volkskunsttheater soll kein Museum werden, stattdessen sollten viele künstlerische Stile gepflegt werden.<sup>1038</sup>

Die Autoren Yu und Gao kommen schließlich zu dem für sie springenden Punkt des Problems in den 1990er Jahren, nämlich zu der Frage, ob denn kommerziell orientiertes „Kleines Theater“ nicht auch experimentell sei oder sein könne. Bei Negierung dieser Frage würde man ja sonst die akuten wirtschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre völlig ignorieren.<sup>1039</sup> In der Tat haben sich nach 1989 fundamentale Veränderungen ergeben, die Ding Luonan (丁罗男), Professor an der Theaterhochschule Shanghai), in seinem Beitrag auf der Shanghaier Konferenz des Shanghaier Internationalen Festivals des experimentellen Theaters 1998, dahin gehend kommentiert, dass der Unterschied der historischen „Kleine-Theater-Bewegung“ (小剧场运动, xiao juchang yundong) der 1920er und 1930er Jahre eben antikommerziell gewesen wäre, während die der 1990er Jahre sich gerade um Kommerzialisierung bemühe. Dem kann man in dieser Absolutheit nicht zustimmen, aber tendenziell ist es richtig.



**Abb. 66: „Warnsignal“**

Allerdings ist es die nicht-kommerzielle Theatergruppe mit dem Namen „Beijing III Theatergruppe“ (北京III剧团, Beijing III jutuan) gewesen, die während des o.g. Shanghaier Festivals als wahrscheinlich erste Gruppe, ihre Inszenierung „Unterwegs“ (在路上, zai lu shang) im Untertitel als „experimentelles Kleines Theater“ (实验形小剧场戏, shixianxing xiao juchang xi) bezeichnete, was man noch vor kurzem für eine Tautologie gehalten hätte.

Was die drei Gründungsmitglieder der Gruppe zusammenführte, war die gemeinsame Erfahrung, im (deutschsprachigen) Ausland studiert zu haben. Nach ihrer Rückkehr nach China

---

<sup>1038</sup> vgl.: Liang, Bingkun: „Lao Yuanzhang de fu xin“ in: ders.: *Beijing renyi de gushi*. Beijing 1992. S.62-64. 梁秉坤: „老院长的覆信“ in: 北京人艺的故事. 北京1992年 („Ein umwerfender Brief des alten Intendanten.“ in: *Geschichten des Volkskunsttheater Peking*.); inklusive des Abdrucks des Briefes von Cao Yu vom 15.3.1982; Lin, Kehuan (Hg.): *Lin Zhao Hua daoyan yishu*. Beijing 1992. 林克欢 (编): „林兆华导演艺术“ 北京1992年. (Die Regiekunst Lin Zhao Huas); Tong, Daoming: „Juedui xinhao‘ he ‚Yeren‘ zhi jian“ in: Xu, Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*. Beijing 1989. S.126-144. 童道明: „绝对信号‘和‘野人‘之间“ in: 许国荣: „高行健戏剧研究“ 北京1992年. („Zwischen ‚Warnsignal‘ und ‚Wildmensch‘“ in: *Forschungen zu Gao Xingjians Theater*.); Cao, Yu/ Gao, Xingjian/ Lin, Zhao Hua: „Guanyu ‚Juedui xinhao‘ de tongxin“ in: Gao, Xingjian: *Gao Xingjian xiju ji*. Beijing 1985. S.6-10. 曹禺/高行健/林兆华: „关于‘绝对信号‘的通信“ in: 高行健: „高行健戏剧集“ 北京1985年 („Briefwechsel über ‚Das Warnsignal‘“ in: *Gao Xingjians gesammelte Theaterschriften*.); Gao, Xingjian/ Liu, Huiyuan: „Juedui xinhao“ in: ebd. S.11-83. 高行健/ 刘会远: „绝对信号“ in: ebd.

<sup>1039</sup> Yu, Si/ Gao, Yang: „Jianren jian zhi - shenme shi xiao juchang xiju?“ In: *Zhongguo Xiju*. 1994/1. 宇思 / 高扬: „见仁见智—什么是小剧场戏“ In: 中国戏剧. 1994年第一期. („Streitfragen - Was ist das Kleine Theater?“ In: *Theater Chinas*. 1994/ Heft1)

suchten sie Gleichgesinnte. Cao Kefei (曹克非), die Regisseurin der o.g. Produktion, war zunächst Deutschlehrerin und Übersetzerin. Von 1991-1995 studierte sie in der Schweiz an der Berner Universität. 1995-1996 arbeitete sie als Regieassistentin am Schauspielhaus Zürich und am Neumarkt Theater. Xu Jie (许洁), die Autorin/ Dramaturgin, studierte 1983-1987 in der Literaturabteilung der Zentralen Theaterhochschule (中央戏剧学院文学系, zhongyang xiju xueyuan wenxue xi). Von 1987-1991 unterrichtete sie in der Schauspielabteilung und verfasste mehrere chinesische Fernsehdrehbücher sowie Publikationen für die Zeitschrift „Theaterliteratur“ (戏剧文学, xiju wenxue). 1991-1998 studierte sie in Köln Theater- und Filmwissenschaft. 1997 absolvierte sie ein Praktikum beim Sender RTL. Luo Jiangtao (罗江涛), der Bühnenbildner hatte 1985



**Abb. 67: „Unterwegs“**

sein Bühnenbildstudium an der Zentralen Theaterhochschule abgeschlossen und arbeitete im Anschluß von 1985-1989 dort als Lehrer. 1989 erhielt er ein DAAD-Stipendium und studierte u.a. in Stuttgart. 1997 schloß er sein Studium mit einem Diplom ab. Als Bühnenbildner betreute er 1996 die Inszenierung „Das Antlitz des roten Flusses“ (红河容, honghe rong) am renommierten Volkskunsttheater in Peking und 1997 als Bühnenbildassistent die Inszenierung „Der Weltverbesserer“ am Deutschen Theater in Berlin.

Im Programmheft zur Inszenierung war vermerkt, dass die Gruppe es als ihre Aufgabe verstand, ihr im Ausland erworbenes Theaterwissen und ihre Vorstellungen von Theater dem einheimischen Publikum vor- und zur Diskussion zu stellen. Bei der Inszenierung handelte es sich offenbar um eine Ko-Produktion zwischen der „Beijing III Theatergruppe“ und der Abteilung für Theaterforschung der Zentralen Theaterhochschule, die einst die Inszenierung „Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ wie auch viele andere zu Forschungszwecken initiiert hatte. Daher waren vier der fünf Darsteller auch Absolventen der Hochschule. Zwei von ihnen, Liu Tianchi (刘天池) und Hou Yansong (侯岩松) hatten eine Ausbildung im Musical erhalten; einerseits in Japan, andererseits an der Theaterhochschule in Peking. Jiao Gang (焦刚) schloß 1989 ein Studium am Institut für Musik der Pädagogischen Hochschule der Provinz Shandong ab und beendete 1997 ein Regiestudium an der Theaterhochschule. Alle drei Darsteller spielten

in den ersten, an der Theaterhochschulen produzierten Musicals „West Side Story“ und „Die Katze, die ein Mensch werden wollte“ (想变成人的猫, xiang biancheng ren de mao) mit.



**Abb. 68: „Die Katze, die ein Mensch sein wollte“**

Das Interesse am westlichen Musical (音乐剧, yinyueju), welches sich vom einheimischen Tanz- und Gesangstheater (歌舞剧, gewuju) unterscheiden soll, ist noch sehr jung in China. Das Interesse an ersterem begründete Xu Xiaozhong, Rektor der Theaterhochschule und einstiger Regisseur des „Maulbeerbaumdorfes“ im Programmheft von „Die Katze, die ein Mensch werden wollte“, mit der Tradition des letzteren. Erstmals wurde das neue Genre sinnfällig am 12.5.1994 an der Theaterhochschule vorgestellt, als der japanische Regisseur Asari Keita (chin.: Qianli Qingtai, 浅利庆太) an der *Zentralen Theaterhochschule* einen Gastvortrag zum japanischen Musical hielt, den ich mir anhörte. Xu Xiaozhong kündigte im Anschluß an, dass demnächst eine Musical-Klasse an der Schule eingerichtet werden solle. Zur besseren Anschauung wurde im Juli 1994 ein Gastspiel der sogenannten Musical-Inszenierung „Falke“ (鹰, ying) des *Tanz- und Gesangstheaters der Provinz Heilongjiang* (黑龙江歌舞剧院, Heilongjiang gewu juyuan) aus der Stadt Harbin im Theater der *Zentralen Theaterhochschule* aufgeführt. Bei der Inszenierung handelte es sich in seiner Ästhetik allerdings eher um eine moderne, genuin chinesische Tanz- und Gesangstheateraufführung, die auf folkloristische Tänze und Musik orientiert ist, als um eine, die der Ästhetik des amerikanischen Musicals auch nur nahe gekommen wäre, selbst wenn es einen amerikanischen Berater mit dem Namen Lee Breuer (Li Buruo, 李布若) gegeben hatte. Die Story handelte von den kriegesischen Auseinandersetzungen zweier vorhistorischer Stämme: dem Hunde- und dem Falkenstamm, die

schamanistischen Praktiken huldigen.<sup>1040</sup> Gleichzeitig wurden in der Schule praktische Annäherungsversuche an das amerikanische Musical gemacht. Am 14.1.1995 fand die Premiere der „West Side Story“ statt, gespielt von Studenten und jungen Lehrern der Theaterhochschule. Für mich war dieser erste Versuch kein besonders überzeugendes Erlebnis. 1996 inszenierte der o.g. japanische Regisseur an der Theaterhochschule das japanische Musical „Die Katze, die ein Mensch werden wollte“ (想变成人的猫, xiang biancheng ren de mao) nach dem Libretto eines Amerikaners. Jetzt spielten die im September 1995 installierten *Klassen der Musicaldarsteller* und der *Musicalregisseure* der Zentralen Theaterhochschule.

Bei der Inszenierung „Unterwegs“ der *Beijing III Theatergruppe* handelte es sich keineswegs um ein Musical, sondern vielmehr um eine collagenhafte Erzählung aus kleineren gespielten Szenen, gut gefilmte Videosequenzen und einer interessanten Lichtregie, die sich mit dem Leben von Taxifahrern auseinandersetzten. Das Taxifahren wurde sowohl als Symbol für die zunehmende Dynamik chinesischen Großstadtlebens und ihrer Bewohner gesehen, als auch als selbstständige kommerzielle Einheit kapitalistischen Überlebenskampfes des Einzelnen in der modernen chinesischen Gesellschaft. Deshalb spielte wohl mit He Kai (贺凯) auch ein echter Taxifahrer mit, der nebenbei als Statist im Pekinger Kinderkunsttheater Chinas auftritt (中国儿童艺术剧院, Zhongguo ertong yishu juyuan). Der fünfte Schauspieler, He Tao (何涛) war Absolvent der Theaterhochschule in Peking. Diese Auswahl des Ensembles verfolgte eine bestimmte Richtung, die man aus den Erläuterungen im Programmheft herauslesen konnte. Der experimentelle Charakter des Unternehmens wurde zum einen begründet mit dem Interesse an einem „ganzheitlichen Stil“ (整体风格, zhengti fenge), der ein bißchen an den Begriff des Gesamtkunstwerks erinnert, , aber möglicherweise auch das integrative Prinzip des chinesischen Theaters meint. Der Begriff ist auch von Gao Xingjian seit den 1980ern immer wieder strapaziert worden. Vor allem aber zielt er, laut den Machern, auf Collagetechniken und dramaturgische Strukturen ab, die in der Collage von Einzelszenen erst das Gesamte erscheinen lassen, wo innere Vorgänge der Figuren nach außen symbolisch dargestellt werden und dies im Zusammenspiel verschiedener Komponenten wie Bewegungen der Darsteller im Bühnenraum, Licht und Geräuschen sowie dem Wechselspiel von Realismus und Symbolhaftigkeit in der Figurengestaltung entstehen kann. Über diesen gestalterischen, sinnlichen Gesamteindruck sollte die Phantasie der Zuschauer sich frei entfalten können. In Anbetracht der Tatsache, dass es im chinesischen Sprechtheater nach wie vor verbreitet ist, dem Zuschauer nicht nur eine Geschichte, sondern auch gleich deren Deutung mitzuteilen, ist das vielleicht immer noch ein löbliches Unterfangen, selbst wenn es seit mehr als zehn Jahren längst bahnbrechende chinesische Inszenierungen im Gegenzug - gerade in Peking - gegeben hat. So ganz wurde die Inszenierung jedenfalls der dramaturgisch sinnvollen Strukturierung der vielfältigen künstlerischen Mittel nicht gerecht.

Die Videosequenzen und die überragende Lichtgestaltung haben das an die realen Schauspieler gebundene Potenzial ins Bedeutungslose verschoben. Es ist dem Inszenierungstrio, verstärkt durch die promovierte künstlerische Beraterin aus Taiwan Long Yingtai (龙应台) sicher klar

---

<sup>1040</sup> Das Bühnenbild stammt von Xu Xiang (徐翔), Professor am *Seminar für Bühnenbild der Zentralen Theaterhochschule* unter Mitarbeit von Qin Li (秦力). Regie: Wang Yansong (王延松). Vgl: *Programmheft zu den Inszenierungen*

gewesen, dass die Spielweise der Schauspieler, ganz besonders, wenn sie nicht dem bekannten Realismusstil folgen soll, von auserlesener Unverwechselbarkeit sein muss. Das brachte sie auf den richtigen Gedanken sich Schauspieler zu suchen, die mehr als nur im Stehen oder Sitzen sprechen, wie so oft im Sprechtheater, sondern die sich bewegen, singen und tanzen können. Leider wurde dieses Potenzial nicht im Ansatz ausgenutzt. Die Regie schien damit überfordert zu sein. So wurden die Darsteller zu Statisten in einer ausgeklügelten Video-Licht-Show. Damit war der theaterspezifischen Seite der Performance das Genick gebrochen.



**Abb. 69: „Unterwegs“**

Neben dem „Gesamtheitsstil“ wurde der Schaffensprozeß (创作过程, chuangzuo gucheng) selbst als experimentell angesehen. Das Komische daran war, dass die Arbeitsweise sich nicht besonders von der unterschied, die z.B. zur Inszenierung der „Maulbeerbaum“-Aufführung zehn Jahre früher angewandt wurde. Das Inszenierungsteam hatte vor Ort bei Taxifahrern recherchiert, deren Geschichten notiert und in den Proben immer wieder überarbeitet, bis die Textfassung fertig war. Einen entscheidenden Unterschied aber gab es vielleicht doch: „Unterwegs“ war nicht Teil einer, vom Kulturministerium und den wichtigen Partei- und Verwaltungsvertretern der Theaterhochschule groß angelegten offiziellen kulturpolitischen Offensive auf der Suche nach einem neuen Theater nach einem nationalen Debakel mit dem Fuß in der Tür zur Welt, sondern ein paar Künstler hatten sich - aus der Welt zurückkommend - aus individuellem Interesse und weil sie ihrer Schule zeigen wollten, was sie im Ausland gelernt haben zusammengefunden, um diese Produktion zustande zu bringen. Finanziert wurde sie durch das Sponsoring von Schweizer Firmen in China und durch die Kooperationsleistungen der Theaterhochschule.

Die historische „Bewegung des kleinen Theaters“ (小剧院运动, xiao juyuan yundong), die von der 1925 in Peking gegründeten „Chinesischen Theatergesellschaft“ (中国戏剧社, Zhongguo xiju she) ausging, ließ sich von mehreren Vorbildern inspirieren, die wiederum meine These von der Richtung der chinesischen Moderne als zunächst de-theatralisierte stützen:

- das 1887 von André Antoine in Paris gegründete „Théâtre Libre“
- das 1891 in London gegründete „Independent Theatre“,

- das von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko 1898 gegründete „Moskauer Künstlertheater“,
- Max Reinhardts Berliner Bühnen, vor allem jene, die die kleine Form suchten wie das 1902 gegründete „Schall und Rauch“ (später „Kleines Theater“), das 1905 gegründete „Deutsche Theater mit Kammerspielen“, wobei formal das Kammerspiel wichtig ist,
- das 1904 gegründete „Abbey Theatre“ in Dublin.<sup>1041</sup>

Eberstein führt die amerikanische Variante der „Little Theatre Movement“ nicht auf, obwohl man davon ausgehen muss, dass z.B. Hong Shen in den USA damit in Kontakt geriet und sich nach seiner Rückkehr davon beeinflussen ließ. Hong Shen hatte den gleichen Lehrer wie Eugen O'Neill und die O'Neill-Rezeption in China ist bis zum heutigen Tage von unerhörter Wichtigkeit. Es war ja gerade O'Neill, der zu einer der wichtigsten Figuren der amerikanischen „Kleine-Theater-Bewegung“ wurde<sup>1042</sup>. Wesentlich ist, dass sich letztlich alle diese Theater auf das „Théâtre Libre“ bezogen - das *Freie Theater*! Es ist kein Zufall, dass gerade in den 1990er Jahren mit Bezug auf den hochaktuellen chinesischen Diskurs um das „Kleine Theater“ eine ausführliche Darstellung der Geschichte des „Théâtre Libre“ in einer Theaterfachzeitschrift erschien.<sup>1043</sup> Es war einer der wichtigsten Förderer von André Antoine, der als erster in Europa den Begriff des Experiments auf die Künste übertrug: Emile Zola, der ihn 1880 in seinen naturalistischen Programmschriften einführte.<sup>1044</sup> Diese Linie des illusionistischen, naturalistischen Theaters war es, die für das moderne chinesische Theater (und das meint bis zu einem gewissen Grade auch die modernen traditionellen Formen) im Grunde bis heute von entscheidendem, *mainstream*-prägendem Einfluss war. Allerdings muss man sich in diesem Zusammenhang vergegenwärtigen, dass das naturalistische Theater auf die gesellschaftliche Realität aus Sicht des (bürgerlichen) *Individuums* reagierte, was u.a. zu Formen des „intimen Theaters“, zum Kammerspiel, zum Einakter etc. führte. Diese Vorstellung darf man auf die chinesischen Adaptionen nicht ohne weiteres anwenden. Es gibt keinen Absolutheitsanspruch des Individuums und des Individuellen in China. Der Einzelne existiert tendenziell als Relation zu anderen und nicht autonomisiert aus sich selbst heraus. Daraus resultiert auch, dass der Begriff des Psychologischen oder gar des Intimen (intimes Theater) im chinesischen Kontext mit äußerster Vorsicht anzuwenden ist. Für die chinesische Variante des Kleinen Theaters war der Aspekt eines modernen Volkstheaters bzw. Amateurtheaters als Möglichkeit zur Aktivierung, Bildung und Erziehung des Volkes von wesentlicher Bedeutung. Das beinhaltete die Forderung nach aktiver, politischer Partizipation und war somit ein Instrument spezifisch chinesischer Demokratiepraxis.

Der Einfluss der westlichen Kleine-Theater-Bewegung wurde z.T. verbunden mit nationalen Kleinkunstformen (quyi) des traditionellen Theaters, woraus wieder neue Mischformen

---

<sup>1041</sup> Vgl.: Eberstein (1983), a.a.O. S.84

<sup>1042</sup> Brauneck/Scheilin (Hg.) (1986) S.536, 700

<sup>1043</sup> Gong, Baorong: „Xiao juchang yundong zhi lan shang - Antuowan jiqi 'Ziyou jutuan'“ In: *Xiju yishu*. 1998/ 2. 宫宝荣: „晓剧场运动之滥觞—安托万及其自由剧团“ In: 戏剧艺术. 1998年第二期 („Der überströmende Weinbecher der Bewegung des Kleinen Theaters - Antoine und sein ‚Théâtre Libre‘.“ In: *Theaterkunst*.) S.30-37

<sup>1044</sup> Brauneck/ Schneilin (1986) a. a. O. S. 324

entstanden. Liu Yonglai<sup>1045</sup> gibt in seiner Untersuchung zum Kleinen Theater in Shanghai als Vorläufer dieser Bewegung einerseits das Amateurtheater (aimeiju) der 1920er und 1930er Jahre an sowie die sehr populäre Form im antijapanischen Widerstandskampf, nämlich das Straßentheater (jietouxi), welches ich bereits eingehend erörtert habe. Sich die roten Plüschessel des bürgerlichen Kammerspiels der deutschen Hauptstadt in einem Atemzug mit dem rauhen Straßen- und Plätzetheater des antifaschistischen Widerstands in China zu denken, mag als Bild offenbaren, wie groß Differenzen trotz gleicher Begrifflichkeit sein können. Zurückblickend muss man sagen, dass die „Bewegung des Kleinen Theaters“ in der VR China in den verschiedenen Jahrzehnten über verschiedenste Gesichter verfügte. Insbesondere die 1980er und die 1990er Jahre brachten eigenständige, in der Tendenz sich widerstrebende (nicht-kommerziell/ kommerziell) Formen hervor. Ihr vermehrtes Auftreten zeugt u.a. vom zu beklagenden Zuschauerschwund, seit der massenmediale Paradigmenwechsel Mitte der 1980er Jahre durch die neue Wirtschaftspolitik eingeleitet wurde.

### 6.3.5 Avantgarde-Theater qianwei xiju 前卫戏剧

---

Der Begriff des Avantgarde-Theaters ist in China nicht sehr verbreitet und findet erst seit Beginn der 1990er Jahren vermehrt Anwendung. Ende der 1990er Jahre wurde er unter den jüngsten Theatermachern zum Gegenstand ironisch-satirischer Kommentare, mit der Frage, ob man auch avantgardistisch genug sei.

Beispiele aus jüngerer Zeit, wo der Begriff „Avantgarde“ ironisch gebrochen wurde, ist einerseits die Inszenierung „’Schwerterschmiede‘ aus den von Lu Xun geschriebenen ‘Alte Geschichten neu erzählt‘“ (故事新编之铸篇, gushi xin bian zhi zhu jian pian, 1998) des jungen Regisseurs Wu Xi (吴熙), der auch die Textadaption schrieb. Da es sich um eine Inszenierung handelte, die während des Schauspielstudiums mit Studenten erarbeitet wurde, hatte Wu Xi zwei studentische Ko-Regisseure: Song Jie (宋洁) und Wang Bing (王冰). Die Aufführung wurde vom 18.-24.10.1998 auf dem Internationalen Festival des experimentellen Theaters in Shanghai gezeigt und war aus meiner Sicht, die beste chinesische Inszenierung des Festivals.<sup>1046</sup> Wu Xi arbeitet an der Schauspielabteilung des Kunstinstituts der Hochschule in Shenzhen. (深圳大学艺术学院表演系, shenzhen daxue yishu xueyuan biao yan xi) Er ist Absolvent der Zentralen Theaterhochschule in Peking.

Eine andere Inszenierung, deren Spielfreude und anarchistische Spottlust kaum zu bremsen war und bei der es sich nicht um „Kleines Theater“ handelte, da sie in dem sehr geräumigen *Kindertheater Chinas* (中国儿童剧场, Zhongguo ertong juchang) aufgeführt wurde, ist „Der zufällige Tod eines Anarchisten“ von Dario Fo in der Regie von Meng Jinghui (Premiere 28.10.1998) - eine Produktion des Zentralen Experimentiertheaters in Peking. Auch hier wurde selbstironisch einerseits die eigene Produktionsweise reflektiert und andererseits die

---

<sup>1045</sup> Liu, Yonglai: “Guanyu shanghai xiaojuchang xiju yundong de sikao.” In: *Xiju yishu*. 1998/ 1. S.30 刘永来: “关于上海小剧场戏剧运动的思考” In: 戏剧艺术. 1998年第一期 (“Gedanken zur Shanghaier Bewegung des Kleinen Theaters.” In: *Theaterkunst*. 1998/1)

<sup>1046</sup> vgl. meinen Beitrag über das Festival in „Theater der Zeit“; Budde (1999), a.a.O. S.54-58

Erwartungshaltung gewisser Publikumsschichten kommentiert. Darüberhinaus bot die eigentliche Story von Fo genug Stoff, um sich anti-autoritär mit Autoritäten auseinanderzusetzen und das in feinsten, clownesker Volkstheatermanier.

In einer Umfrage Ende 1998 unter Shanghaier Theaterkünstlern, reichte die Definitionspalette von „Die Avantgarde ist tot“, über „herzerfrischende Erwartung des Frühlings (Neubeginns) in einer Schublade“ und „Avantgarde ist eine Spielerei der Jugend“ bis „die Avantgarde braucht in erster Linie die Jugend“.<sup>1047</sup> Alles in allem ist der Begriff der Avantgarde im Theaterbereich nicht sehr wichtig, vielleicht im Gegensatz zum Bereich der experimentellen Bildenden Kunst in der VR China. Dort war seit 1979 zunächst von Kunst die Rede, die mit folgenden Attributen belegt war: modern, zeitgenössisch, experimentell, jung, neu.<sup>1048</sup> Als Oberbegriff wurde „Kunst der Neuen Welle“ bzw. „Kunst der neuen Strömung“ oder auch „Kunst der neuen Tendenzen“ (新潮艺术, xinchao yishu) gewählt. „Ihre treffendste Metapher ist das Verkehrszeichen ‚Umkehren verboten‘ auf einem Plakat der ‚Ausstellung moderner chinesischer Kunst‘ 1989.“<sup>1049</sup>

Im Februar 1989 eröffnete in Peking diese legendär gewordene Ausstellung mit dem chinesischen Titel „Ausstellung zeitgenössischer Kunst in China“ bzw. „Ausstellung moderner chinesischer Kunst“. Übersetzt wurde er aber als „China/ Avantgarde“. Auf die Frage an einen der Hauptorganisatoren, Fa Wei, wieso es zu dieser unterschiedlichen Begrifflichkeit kam, erläutert dieser:

„Der chinesische Titel ‚Ausstellung zeitgenössischer Kunst in China‘ ist eine relativ zurückhaltende Formulierung, während der Titel ‚China/ Avantgarde‘ eine offen kämpferische Haltung bezeugt und unsere Entschlossenheit ausdrückt, mit der alten, bewahrenden Kultur zu brechen; er propagiert unseren Wunsch, Teil der aktuellen weltweiten Kunstströmung zu werden. Das Motto unserer Ausstellung bedeutet: nie mehr zurück zum Vergangenen. Das ist unser gemeinsames Anliegen. Wir wissen sehr gut, daß im Westen die Avantgarde außer Mode gekommen ist. Das ist uns jedoch egal.“<sup>1050</sup>

Die 1993 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin stattgefundene Ausstellung „China Avantgarde“, die auf ihren Plakaten und Katalogen auch den entsprechenden chinesischen Begriff „Zhongguo qianwei yishu zhan“ (中国前卫艺术展) trug, bezog sich auf ihre Pekinger Vorgängerin von 1989.<sup>1051</sup> Jedoch umfasste sich nicht nur Arbeiten der Bildenden Kunst, sondern ebenso der Literatur, modernen klassischen und Rockmusik, Film und Theater. Als Theaterbeitrag wurde die Inszenierung „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett in der Regie des damaligen Regiestudenten Meng Jinghui von der Zentralen Theaterhochschule Peking gezeigt, dessen studentische Theatergruppe, wie beschrieben, für ihre Zeit in Deutschland unter dem Namen „Freies Theater Beijing“ firmierte.

---

<sup>1047</sup> Vgl.: Wu, Ji/ Dai, Yan (1998) a.a.O. S.8-11

<sup>1048</sup> vgl.: Gao, Minglu: „Eine Chronologie der modernen chinesischen Kunst“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991. S.150-180.

<sup>1049</sup> Fa, Dawei: „Die ‚Kunst der Neuen Tendenzen‘“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991. S.22

<sup>1050</sup> Meng, Mei: „China-Avantgarde. Interview mit Fa Dawei.“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991. S.53

<sup>1051</sup> Dijk, Hans van/ Schmid, Andreas: „Bildende Künste nach der Kulturrevolution - Stilentwicklungen und theoretische Debatten.“ In: Haus der Kulturen der Welt (Hrg.) *China Avantgarde*. Berlin 1993. S.18-43



Dieser Begriff verweist auf ein Phänomen von Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre. Er taucht vor allem im Grenzbereich mit den happeningartigen Aktionen und Installationen der Bildenden Künstler auf, die sich Mitte der 1980er Jahre auf die Suche nach direktem Publikumskontakt machten und dabei ganz besonders von Jerzy Grotowskis Buch „Für ein armes Theater“ beeinflusst wurden. Sowohl die theatrale Besetzung öffentlicher Räume als auch das künstlerische Interesse an Alltagsgegenständen war dabei von besonderem Interesse. 1986 fand in Nanjing ein Projekt statt, welches „Ans Licht bringen“ genannt wurde, *„womit auf die Nanjinger Gewohnheit verwiesen wird, nach der Regenzeit Bücher, Kleidung und Möbel der Sonne auszusetzen, um Schimmelbildung zu vermeiden. Diese Ausstellung war mehr als ein lokales Ereignis, da sowohl die teilnehmenden Künstler als auch viele Besucher nicht nur aus Nanjing ... anreisten. Mehr als 500 Arbeiten wurden ausgestellt, und es gab eine Fülle von Gesangsdarbietungen, theoretischen Diskussionen und Manifesten.“*<sup>1052</sup>

Im Dezember 1985 fand in Changsha eine „Ausstellung der Gruppe ‚0‘ aus Hunan statt“, wo Malereien aber auch Plastiken und Installationen gezeigt wurden. Die Installationen bestanden zum Teil aus Objekten des Alltagslebens. In der „Ersten Ausstellung des Ateliers 3 Schritte“ wiederum, die im Kulturpalast der Arbeiter in Taiyuan, Provinz Shanxi zur selben Zeit eröffnet wurde, waren Installationen zu sehen, die aus farbenfrohen Geräten bäuerlichen Lebens bestanden.

„In der Ausstellungshalle wird gleichzeitig Musik abgespielt. Es geht sehr lebhaft zu. Doch sieben Stunden nach Eröffnung wird die Ausstellung geschlossen. Im darauffolgenden Jahr organisiert die Gruppe die „Zweite Ausstellung des Ateliers 3 Schritte“. Diesmal handelt es sich im wesentlichen um Keramikobjekte und Aktionen. Song Yongping und Song Yongjian mimen dabei u.a. in einem Szenarium die Lebensumstände der Urmenschen. Sie selbst nennen diese Aktion ‚Erfahrungs-Kunst‘.“<sup>1053</sup>

Oftmals wurden solche Aktivitäten, die performative Aspekte wie Tanz, Musik und theatrale Darstellungen einsetzten und aktuelle Tabus politischer und sexueller Natur attackierten, durch die offiziellen Behörden unterbunden oder, was noch problematischer war, vom Publikum ignoriert oder verspottet wurden. Das führte z.B. im Fall der Gruppe „Teich“, auf deren öffentliche Happenings mit „Spott und Apathie“ geantwortet wurde dazu, sich wieder vom breiten Publikum zu entfernen und sich dafür umso radikaler an ein Publikum der Kunstwelt zu wenden.<sup>1054</sup> Besonders spektakulär waren die Projekte einer Künstlergruppe, die sich Xiamen-Dada nannte und deren geistiger Vater Huang Yongping im September 1986 anlässlich der Ausstellung „Xiamen Dada – Ausstellung postmoderner Kunst“ in Xiamen/ Provinz Fujian, den Artikel „Xiamen Dada – eine Form der Postmoderne“ veröffentlichte.

„Quellen seines Konzeptes sind der westliche Dadaismus und der chinesische Zen-Buddhismus. Dabei sind drei Phasen zu unterscheiden:

Erstens, Phase der Roulettserie mit einer radikalen Verneinung und Ausschaltung des ‚Gefühls‘ in der Kunst

---

<sup>1052</sup> ebd. S.27 f.

<sup>1053</sup> Gao, Minglu (1991) a.a.O. S.164 f.

<sup>1054</sup> Dijk, Hans van/ Schmid, Andreas (1993) a.a.O. S.28

Zweitens, Phase der Anti-Kunst mit einer radikalen Verneinung der künstlerischen Form und des Konzeptes ‚Kunst‘ an sich. Dies gipfelt in der Verbrennung aller Kunstwerke (wie es bei dieser Ausstellung praktiziert wird).

Drittens, Phase der Verneinung des ‚Zur-Schau-Stellens der Resultate künstlerischer Aktionen‘ durch die Kunstgeschichte. Dies wird durch das Waschen der ‚Geschichte der modernen chinesischen Kunst‘ in der Waschmaschine dargestellt.“<sup>1055</sup>

Während die chinesischen Dadaisten am Ende der Ausstellung als Schlussperformance alle ihre Werke verbrannten, erklärten sie: „*Dada ist tot. Wenn man die Kunst nicht tötet, wird das Leben niemals ruhig werden. Von heute an muß man nicht mehr voll Vorsicht die Früchte der künstlerischen Schöpfung verteidigen.*“<sup>1056</sup>

Huang Yongping wurde durch die Werken Wittgensteins und den westlichen Strukturalismus beeinflusst. Mit seinen Montagen und Installationen setzte er sich auf sarkastische Weise mit philosophischen Paradoxien in Kunst und Kultur auseinander. Für die Peking Ausstellung „China/ Avantgarde“ 1989

„hat er ein sehr originelles Werk vorgestellt: Er hat ein Exemplar von Kants Kritik der reinen Vernunft in eine Waschmaschine gesteckt und das Buch nach dem Waschgang in eine Waschmaschine gesteckt und das Buch nach dem Waschgang in einem Einkaufsbeutel aus Plastik ausgestellt. Ein anderes Werk präsentierte ein 3000 m langes Leinentau, das sich seinen Weg durch die drei Etagen von Ausstellungssälen Weg bahnte. Die Kordel drang in den Bereich der anderen Künstler ein, beanspruchte ihn für sich und behinderte unablässig die Besucher. Im Mai 1989 hat er in Paris, in La Villette, wo er zur Ausstellung ‚Magiciens de la terre‘ (Zauberer der Erde) eingeladen war, die Aktion fortgeführt.“<sup>1057</sup>

Bei vielen dieser Aktionen haben sich Künstlergruppen spontan zusammengeschlossen und von gesellschaftlichen Institutionen relativ unabhängig agiert. Aber auch an staatlichen Kunsthochschulen und Universitäten wurden ähnliche Projekte entwickelt und durchgeführt. Die Künstler schufen sich eigene Netzwerke und auch eigene Publikationen, die in geringer Auflage und mit wenigen Nummern produziert werden. Dazu gehört z.B. die Zeitschrift „China. Peking“ (中国。北京。 , Zhongguo. Beijing.), die durch die bekannten Künstler Ai Wei Wei, Xu Bing und Zeng Xiaojun herausgegeben wurde. Aus nachvollziehbaren Gründen erschien sie im damals noch nicht zur VR China gehörenden Hongkong. In der Zeitschrift befand sich neben der essayistischen und fotografischen Dokumentation verschiedener Kunstprojekte auch ein Essay zu einem der Vorbilder zeitgenössischer Kunst in China: Andy Warhol. Warhol war 1982 in China gewesen. In der Zeitschrift wurde ein Foto, wo er auf der Großen Mauer steht, abgedruckt.<sup>1058</sup>

Liu Yonglai erwähnt ein Studentenhappening bzw. Aktionskunstprojekt bereits von 1986 mit dem Titel „Monolog des greisen Shakespeare“ (莎翁独白, sha weng dubai) in dem mehrere Figuren aus Shakespeare-Stücken auftraten. Diese Gruppe gab sich den Namen „Experimentelle Theatergesellschaft Weiße Fledermaus“ (白蝙蝠实验剧社, Bai bianfu shiyan jushe). Liu hebt

---

<sup>1055</sup> Gao, Minglu (1991) a.a.O. S. 169

<sup>1056</sup> Meng, Mei (1991) a.a.O. S.59

<sup>1057</sup> ebd. S.60. Siehe auch: Huang, Yongping: Bedeutendes, das völlig leer ist. ‚Dada und Zen‘“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991. S.123-136

<sup>1058</sup> Zeng, Xiaojun/ Ai, Weiwei/ Xu Bing: *Zhongguo. Beijing*. Hongkong 1994/1. S.140. 曾小俊/ 艾未未/ 徐冰: 中国。北京。香港1994年第一期 (China. Peking.)

den satirischen Charakter solcher Aktionen hervor. Er nennt eine andere Aktion von Shanghaier Kunststudenten, die etwa 1990 die Aktion „Das letzte Abendmahl“ (最后的晚餐, zuìhòu de wǎncān) vorführten. Zu diesem Zweck hatten sich zwölf Studenten mit weißen Mützen und Roben einer nach dem anderen, unter dem Gekicher des Publikums durch dasselbe einen Weg gebahnt, um sich schließlich vor ihren Zuschauern aufzubauen und jeder eine Flasche Coca Cola zu trinken, während lediglich die Trinkgeräusche zu hören waren.<sup>1059</sup>

Der Aspekt der „Erfahrungs-Kunst“ im Sinne performativen Nachvollzugs von realen Lebenserfahrungen zum Zwecke der Reflexion spielt eine große Rolle, nicht nur in Bezug auf das Publikum, sondern auch in existenziellem Bezug zu den produzierenden Künstlern. Dabei spielt der Selbst-Erfahrungsaspekt eine Rolle, jedoch bleibt er gesellschaftlich konnotiert und hat selten etwas mit Verabsolutierungen des Individuums zu tun. Vielmehr dient das Individuum als Schnittstelle gesellschaftlicher Erfahrungen.

Zhu Ming (朱冥), der wenn es die Umstände (z.B. die Ordnungshüter) erlauben, nur nackt auftritt, versteht sich/seinen Körper als Einheit von Materie und Energie. Mit diesem MATERIAL arbeitet er und setzt es teilweise schwindelerregenden Experimenten aus. *Zhu* bedeutet zinnoberrot, eine symbolisch ausserordentlich wichtige Farbe der chinesischen Kultur. *Ming* umfasst einen Bedeutungsumfang von „finster“, über „gedankenversunken“, „stumpfsinnig“ bis hin zu „Unterwelt/ Jenseits“. Zhu Ming könnte man übersetzen mit „zinnoberfarbene Unterwelt“. Die Assoziation „underground“ ist nicht unbeabsichtigt.

Zhu Ming ist Autodidakt, da ihm der Zugang zu einer Kunsthochschule verwehrt blieb mit dem Hinweis, dass er zwar künstlerisch qualifiziert sei, sein ideologisch-politisches Allgemeinwissen allerdings lasse zu wünschen übrig... Daraufhin machte sich Zhu Ming, der aus der Provinz Hunan stammt, auf gen Beijing. Dort lebt er mit anderen Aktionskünstlern zusammen in einem Dorf nahe der Metropole. So eigenwillig wie sein Lebensweg und sein von dauernder Armut überschattetes, illegales Leben ohne Pekinger Aufenthaltsgenehmigung, ist auch seine Kunst.

Im Jahr 2000 trat Zhu Ming im Rahmen des deutsch-asiatischen Theater-Festivals „One Table, Two Chairs“ im Haus der Kulturen der Welt in Berlin auf.<sup>1060</sup> Meine Dolmetschertätigkeit für ihn machte es in vielen Gesprächen auch ausserhalb des Festivals möglich, etwas über seine Biografie und seine künstlerischen Ansichten zu erfahren. Zhu Ming suchte sich im Rahmen seiner Kunstverständnisses, welches auf die aktuelle Umgebung reagiert und zeitlich im Fluß befindlich ist, bis er einen Vorgang für beendet hält, Orte mitten in Berlin aus. Da er mit dieser Arbeitsweise bereits in China Erfahrungen mit den örtlichen Ordnungshütern gemacht hatte, nahm er vorsichtshalber ein Schriftstück mit, dass ihn als am Haus der Kulturen der Welt engagierten Künstler auswies. Das kam ihm sehr entgegen bei der Begegnung mit Berliner Ordnungshütern, die ihn dann gewähren ließen. Das war in China, insbesondere, wenn er nackt auftrat, auch schon mit einem Gefängnisaufenthalt beantwortet worden. Das war adäquat zu seinem Konzept. Doch andererseits ließ man ihn auch als Theaternummer im „One Table Two Chairs“-Programm auftreten, und das war nicht sehr passend. Es schränkte ihn, der keine

---

<sup>1059</sup> Vgl. Liu, Yonglai (1998) a.a.O. S.35

<sup>1060</sup> Siehe auch Budde, Antje: „Zwischen den Stühlen. Theatrales Tischerücken im Haus der Kulturen der Welt, Berlin“ In.: *Theater der Zeit* Heft 10/ 2000. (Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000)

zeitliche Vorgaben macht, in seiner Kreativität ein. Ausserdem ist die (Theater)Bühne nicht sein Ort, der alle Orte zur Bühne machen kann. Einmal wusste er sich nicht anders zu helfen, um von der Bühne abgehen zu können, als eine brave Verbeugung zu machen.



**Abb. 70: Zhu Ming 朱冥**

Die kleinen Performance-Einsprengsel innerhalb des Programms wirkten verloren und deplaziert, obwohl sie von großer existenzieller, ja lebensbedrohlicher Kraft waren. In einer seiner Performances band er sich eine Plastiktüte um den Kopf, so dass er nur die in diesem Ballon verbleibende Luft atmen konnte. Dann kletterte er in den kleinen Teich vor dem Haus der Kulturen unter die Zuschauerpodeste und klopfte von unten dagegen, ortete sich selbst durch Klopffzeichen aus dem Untergrund. Schließlich tauchte er an einer Seite der Bühne wieder auf, nahm die Tüte vom Kopf und verschwand. Er hatte auf Grund des erlittenen Sauerstoffmangels noch am Tag danach Schwindergefühle. Am bedrückendsten war seine letzte Performance, insbesondere, wenn man sie als seinen Kommentar zu diesem Festival lesen würde. Er hatte sich von Kopf bis Fuß in Plastikfolie verpackt. Durch ein Kontaktmikrofon wurde sein schwerer Atem verstärkt hörbar, denn er hatte nur eine kleine Öffnung zum Atmen freigelassen. Er betrat die Bühne und begann Stück für Stück die schwer zu entfernende Folie abzureißen. Die Zuschauer konnten spüren, dass ihn die Atemnot, die auch daher rührte, dass er nicht mehr über die Haut atmen konnte, zu hektischer Eile antrieb. Schließlich riss er sich kleine Bambustischchen und -stühlchen, (die in niedliche Kartons verpackt eine Woche vorher als Festival-Werbegeschenke verteilt worden waren) aus seiner Plastikhaut wie eine lebensbedrohliche Geschwulst. Zig kleine Minimöbel türmten sich vor ihm auf, als er entkräftet die Bühne verließ. Im Workshop gab es die einzige Möglichkeit, per Videodokumentation, die einzelnen Schritte seiner künstlerischen Entwicklung zu verfolgen, die ausserordentlich eigenwillig zu nennen ist. Zhu Ming meint, dass Kunst keine Fragen beantwortet, sondern sie stellt. Didaktische Unterweisungen gehören nicht dazu.

In der Regel werden die Aktionskünste mittels des Fotoapparats aber auch der Videokamera dokumentiert. Die Titel der Arbeiten sind oft skurril verfremdet und funktionieren auf einer Metaebene des ironischen Kommentars oder des lakonischen Understatements. Zhu Ming allerdings, dem es um Momentaufnahmen des Körpermaterials und seiner Bewegung in Raum und Zeit geht, betitelt seine Arbeiten ausschließlich nach dem Datum, an dem sie stattfanden, manchmal mit Zeitangabe.

## 7 Geschichte des Zentralen Experimentiertheaters für Sprechtheater Zhongyang shiyan huaju yuan 中央实验话剧院

### 7.1 Die Zentrale Theaterhochschule in Peking (zhongyang xiju xueyuan 中央戏剧学院)

Am 2. April 1950, kurz nach Gründung der VR China, wurde die „Zentrale Theaterhochschule“ (中央戏剧学院, zhongyang xiju xueyuan) in Peking durch das Kulturministerium des Landes gegründet. Sie erhielt höchste Weihen dadurch, dass Mao Zedong persönlich die Kalligrafie des Theaternamens verfasste. Er besuchte sogar die Schule, obwohl er dem traditionellen Musiktheater eher etwas abgewinnen konnte. Allerdings schien diese Einrichtung damals den Namen „Staatliche Theaterhochschule“ (国立戏剧学院, guoli xiju xueyuan) getragen zu haben.<sup>1061</sup> Auf den Namenswechsel gibt es aber in den einschlägigen Lexika keinen Hinweis. Die Schule baute strukturell, organisatorisch und personell auf der „Dritten Fakultät der Universität Nordchinas“ auf (华北大学第三部, Huabei daxue di san bu). Diese Fakultät war auch als Literatur- und Kunstakademie bekannt. (文艺学院, wenyi xueyuan). Hinzu kamen Kräfte und Einflüsse der am 10. April 1938 gegründeten „Kunstakademie Lu Xun“ (鲁迅艺术学院, Lu Xun yishu xueyuan) aus dem nordöstlichen maoistischen Stützpunkt Yan'an sowie aus der urbanen, im Herbst 1935 gegründeten „Staatlichen Hochschule für professionelles Theater“ im südlichen Nanjing. (国立剧专学校, guoli ju zhuanke xuexiao).<sup>1062</sup> Erster Rektor wurde von 1950-1962 der berühmte Schauspieler, Regisseur, Autor und Theaterlehrer Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962). Ouyang hatte 1939 aus Sicherheitsgründen Shanghai verlassen und war im Herbst in seine südwestliche Heimatprovinz Guangxi in die Stadt Guilin, gegangen. Dort gründete er 1940 die „Kunstschule der Provinz Guangxi“ (广西省立艺术官, Guangxi shengli yishu guan). Er hatte sich mit namhaften Kollegen wie Xia Yan, Cao Yu und Lao She umgeben. Im Februar 1944 organisierte er, im Auftrag der KP Chinas, mit dem ebenso legendären Tian Han das „Erste Theaterfestival Südwest-Chinas“ (南西第一届戏剧展览会, Nanxi di yi jie xiju zhanlan hui). Dabei handelte es sich um eine eindrucksvolle Leistungsschau, die drei Monate anhalten und insgesamt 60 Inszenierungen des Sprechtheaters, des traditionellen Musikschauspiels und des Puppentheaters zeigen sollte. 1947 kehrte er nach Shanghai zurück, um an der „Experimentellen Theaterhochschule Shanghai“ zu arbeiten. 1949 lud die KP Chinas ihn schließlich nach Peking ein, wo er 1950 die „Zentrale Theaterhochschule Peking“ gründen und deren erster Rektor werden sollte. 1955, im Alter von 66 Jahren, wurde er Mitglied der KP Chinas.<sup>1063</sup> 1962 starb er

---

<sup>1061</sup> vgl. Abbildungen in: Tan, Peisheng (Hg.): *Zhongyang Xiju Xueyuan - The Central Academy of Drama*. Beijing 1995. 谭霈生: 中央戏剧学院 - *The Central Academy of Drama*. 北京1995年. (Broschüre zum 45. Jahrestag der Schule)

<sup>1062</sup> *Da baike quanshu. Xiju*. (1989) a.a.O. S.528 f.

<sup>1063</sup> ebd. S.293 f. Siehe auch: *Zhongyang xiju xueyuan xiao you lu 1950-1995*. Beijing 1995 S.1 ff. 中央戏剧学院校友录. 北京1995年. (Chronik der ehemaligen Mitglieder/Absolventen der Zentralen Theaterhochschule 1950-1995.) Broschüre der Theaterhochschule anlässlich des 45. Jahrestages.

gerade rechtzeitig, um den Verfolgungen der Kulturrevolutionäre zu entgehen, welche nur noch seiner Gedenkbüste auf dem Hof des Hochschulcampus habhaft werden konnten, der man die losgelassene Anarchie ihrer Attackierer noch heute ansieht.

Seine Stellvertreter wurden der berühmte Dramatiker Cao Yu (曹禺, geb.1910)<sup>1064</sup>, der dieses Amt von 1950-1979 innehatte (seit 1979 erneut ehrenhalber), und der 1952 ausserdem Intendant des „Volkskunsttheaters Peking“ (北京人民艺术剧院, beijing renmin yishu juyuan) werden sollte, sowie der Theaterwissenschaftler, -kritiker, -dramatiker und -regisseur Zhang Geng (张庚, geb.1911), der seit 1938 Leiter der Theaterabteilung der Lu-Xun-Kunstakademie gewesen war. Er gehörte zu den Vordenkern des Konzepts des modernen chinesischen Theaters mit nationalen Besonderheiten (民族化, minzuhua), welches nicht einfach westliche Konzepte und Ästhetiken imitiert.<sup>1065</sup> Den künstlerisch-organisatorischen Rektoren gesellten sich mit Li Bozhao (李伯钊, 1911-1985), die das Amt von 1952 bis zu ihrem Tode ausübte und Sha Kefu (沙可夫, 1903-1961) parteigetreue Stellvertreter hinzu, die gleichzeitig die Posten des Parteisekretärs bzw. des Stellvertreters der KP Chinas bekleideten. Li Bozhao hatte 1928 ein Studium in Moskau abgeschlossen und war danach in verschiedenen Parteifunktionen, u.a. an der Lu-Xun-Kunstakademie tätig.<sup>1066</sup> Sha Kefus Biografie teilt wichtige Eckpunkte. 1926 studierte er Musik in Frankreich, von 1927-1931 in Moskau. Nach seiner Rückkehr wurde er Führungskader der KP Chinas. Unter anderem war er 1937 stellvertretender Leiter der Lu-Xun-Kunstakademie.<sup>1067</sup>

Zum Konzept der neuen Theaterhochschule gehörte, dass Theaterforschung, -lehre, -inszenierungs- und -spielbetrieb zusammenwirken sollten. Eine enge Verbindung von Theorie und Praxis wurde angestrebt. Zur neugegründeten Theaterhochschule gehörten u.a. folgende Abteilungen:

Abt. Oper	geju xi	歌剧系
Abt. Sprechtheater	huaju xi	话剧系
Abt. Bühnenbild	wutai meishu xi	舞台美术系

Nach fünf Jahren des Bestehens kamen noch folgende Einrichtungen hinzu:

Kadertrainingsklasse Tanz	wudao ganbu xunlian ban	舞蹈干部训练班
Forschungsklasse Tanz	wudao yanjiu ban	舞蹈研究班
Opersenensemble	geju tuan	歌剧团
Sprechtheaterensemble	huaju tuan	话剧团
Tanzensemble	wudao tuan	舞蹈团
Musikensemble	yinyuetuan	音乐团
Studio kreativen Schaffens	chuangzuo shi	创作室
Forschungsstudio	yanjiu shi	研究室
Übersetzungsbüro	fanyi shi	翻译室

1952, 1954 und 1956 ereigneten sich interessante Dinge an der Hochschule. Zunächst wurde 1952 eine Zweigstelle der Theaterhochschule in Shanghai gegründet, die den Namen „Ostchinesische Zweigstelle der Zentralen Theaterhochschule“ (中央戏剧学院华东分院,

<sup>1064</sup> Da baike quanshu. Xjiu. (1989) a.a.O. S.69

<sup>1065</sup> ebd. S.503

<sup>1066</sup> ebd. S.237

<sup>1067</sup> ebd. S.326 f.

zhongyang xiju xueyuan huadong fenyuan) trug und 1956 in „Theaterhochschule Shanghai“ (上海戏剧学院, Shanghai xiju xueyuan) umbenannt wurde.<sup>1068</sup> Der Vorläufer der Shanghaier Theaterhochschule war die 1945 gegründete „Experimentelle Theaterschule der Stadt Shanghai“ (上海市立实验戏剧学校, Shanghai shili shiyan xiju xuexiao). Dort arbeiteten berühmte Theatermacher und Experimentatoren wie Ouyang Yuqian, Huang Zuolin (黄佐临, 1906-1993?) und Xiong Foxi (熊佛西, 1900-1965). Im Mai 1949, nach der Befreiung Shanghais aber noch vor Gründung der VR China wurde die Schule umbenannt in „Hochschule für professionelles Theater der Stadt Shanghai“ (上海市立戏剧专科学校, Shanghai shili xiju zhuanke xuexiao). Dieser Namenswechsel ist durchaus programmatisch signifikant, weil die gesellschaftliche Stellung des Theaters sich nun veränderte, indem es als eigene Profession anerkannt wurde und sich vom experimentellen Amateurtheater oder semiprofessionellen Theater, für welches Shanghai eines der wichtigsten Zentren gewesen war, unterscheiden wollte. Die künstlerisch-handwerkliche Professionalität sollte unbedingt durch eine adäquate Ausbildung vorangetrieben werden. Die Reputation wurde weiter gesteigert, als es 1952 im Rahmen einer staatlichen Evaluierung von Hochschulen zu einer Zusammenlegung o.g. Shanghaier Theaterhochschule mit der „Theaterabteilung des Kunstinstituts der Universität Shandong“ (山东大学艺术系戏剧科, Shandong daxue yishu xi xiju ke) sowie der Theaterabteilung Shanghaier Kunstgewerbeschule (上海行知艺术学校戏剧组) kam. Diese zusammengeschlossenen Theaterausbildungsinstitutionen bekamen den Namen „Ostchinesische Zweigstelle der Zentralen Theaterhochschule“. Das bedeutete vor allem, dass die Shanghaier Hochschule in den Stand einer staatlichen, dem Kulturministerium direkt unterstellten Lehrinrichtung erhoben wurde und ihr damit eine Wichtigkeit von höchster Stelle zukam. 1956 wurde die Hochschule umbenannt in „Theaterhochschule Shanghai“ (上海戏剧学院, Shanghai xiju xueyuan), denn offensichtlich hatten sich die Lokalpatrioten durchgesetzt, den Status der Schule, an dem auch die höchsten Parteiorgane Interesse hatten, aber dennoch gesichert. Rektor der Schule blieb Xiong Foxi.<sup>1069</sup>

Am 12. Juni 1952 wurde das „Pekinger Volkskunsttheater“ (北京人民艺术剧院, Beijing renmin yishu juyuan) unter der Leitung Cao Yus, der gleichzeitig stellvertretender Rektor der Zentralen Theaterhochschule war, gegründet. Auch hier handelte es sich um eine Zusammenlegung, die auf den engeren Sprechtheaterbegriff orientierte und sich vom umfassenderen Kunstbegriff bzw. einem weiteren Theaterbegriff entfernte. Der eine Teil des Ensembles kam von einem integrativen Theaterkunstensemble, welches 1950 gegründet worden war und die vier Sparten (westliche) Oper, Sprechtheater, Tanz und ein Streichorchester in sich vereinte. Intendantin dieses Ensembles war o.g. Li Bozhao. Aus diesem Ensemble wurden die Sprechtheaterkünstler herausgelöst und mit dem Sprechtheaterensemble der Zentralen Theaterhochschule zusammengelegt.<sup>1070</sup>

1954, die Beziehungen zum sowjetischen Klassenbruder waren noch gut - wurde an der Theaterhochschule in Peking zunächst eine Regiekaderklasse (导演干部训练班, daoyan ganbu

---

<sup>1068</sup> ebd. S.528

<sup>1069</sup> ebd. S.336 f.

<sup>1070</sup> ebd. S.42

xunlian ban) eröffnet. (März 1954-April 1956). Sie umfasste 40 Studierende. Darunter befand sich auch der Sohn Ouyang Yuqians, Ouyang Shanzun (欧阳山尊, geb.1914). Hinzu kamen 35 Gasthörer.<sup>1071</sup> Geleitet wurde dieser Studiengang durch die Regisseurin Sun Weishi (孙维世, 1921-1968), auf die noch näher eingegangen werden wird. Ouyang Yuqian beschrieb einige Beweggründe, die zur Einrichtung dieser Klasse geführt hatten. Das chinesische Sprechtheater könne auf eine Geschichte von fünfzig Jahren zurückblicken, dennoch gäbe es kaum chinesische Regisseure und Schauspieler, die in den Methoden Stanislawskis bewandert und ausgebildet wären. Daher sei Staat und Partei zu danken, dass sie mit der Einladung des sowjetischen Regisseurs Platon V. Lessli als Hochschuldozent bereits in der Ausbildung der Theaterhochschule Abhilfe für das Problem schaffen wollen. Das diene auch dem Theaterkonzept des sozialistischen Realismus (社会主义的现实主义, shehui zhui de xianshi zhuyi), für welches die Stanislawski-Methode sich als Grundlage eigne, um die Realität des Lebens mit künstlerischen Mitteln widerzuspiegeln, heldenhafte Charaktere zu gestalten und das Volk zu erziehen. Im Kampf gegen Formalismus (形式主义, xingshi zhuyi) und Naturalismus (自然主义, ziran zhuyi) böte das Stanislawski-System eine geistige Waffe. Was Ouyang neben den Floskeln aber wirklich zu interessieren schien ist, dass das Stanislawski-System kein festgefügtes ist, sondern ein sich mit den verschiedenen Handschriften verschiedener Regisseure und Stile verbindendes und entwickelndes. Es würde keinen festgefügten Schemata (固定的程式, guding de chengshi) folgen, und das meint er wohl in Hinblick auf die immanenten Regelwerke des traditionellen chinesischen Theaters, mit denen er bestens vertraut war. Ouyang lobt die Freiheit (自由, ziyou) und Wissenschaftlichkeit (科学, kexue), der es sich bedient. In den Punkt der Wissenschaftlichkeit spielt sicher ein Wunsch nach größerer analytischer Reflexion der chinesischen Künstler hinein. Ausserdem sieht er eine Möglichkeit, Vorstellungen von Theaterrealismus in China mit denen der Stanislawski-Rezeption zu verbinden und auf diese Weise eine neue, unterhaltsame (!) Theaterkunst für das chinesische arbeitende Volk zu schaffen. Um den Beweis ganz augenscheinlich und konkret anzutreten, sollen drei Stücke verschiedener Genre, Länder und historischer Perioden inszeniert werden: Dazu gehörte ein sowjetisches, (dokumentarisches) Zeitgeist-Stück (正剧, zhengju), welches sich mit Konterrevolutionären beschäftigte. Es trug den Titel „Ljuba Jalowaja“ o.ä. (柳波芙·雅洛瓦娅, Liubofu Yaluowaya). Dann sollte die italienische Komödie (喜剧, xiju) „Der Diener zweier Herren“ von Carlo Goldoni sowie das als Tragödie (悲剧, beiju) apostrophierte Stück von Ouyang Yuqian „Der Pfirsichblütenfächer“ (桃花扇, taohuashan), der auf einem traditionellen Theaterstoff basiert, umgesetzt werden.<sup>1072</sup> Die letzteren beiden Stücke wurden nach Gründung des Experimentiertheaters wieder aufgenommen werden.

Eine Schauspielkaderklasse (表演干部训练班, biao'yan ganbu xunlian ban) mit 25 Studierenden und 34 Gasthörern folgte im Zeitraum Januar 1955-August 1956.<sup>1073</sup> Sowjetische Theaterdozenten für Regie, Schauspiel und Bühnenbild wie

---

<sup>1071</sup> *Zhongyang xiju xueyuan xiao you lu 1950-1995*. (1995) a.a.O. S.123 ff.

<sup>1072</sup> Ouyang, Yuqian: „Sulian xiju zhuanjia Pu•Wei•Liesili tongzhi dui zhongguo xiju yundong de juda gongxian“ In: *Xijubao* 1956/2. S.45 欧阳予倩: „苏联戏剧专家普•为•列斯里同志对中国戏剧运动的巨大贡献“ In: 戏剧报. 1956年第二期. („Der ungeheuer große Beitrag des sowjetischen Theaterspezialisten Genossen Pu Wei Liesili zur Theaterbewegung Chinas.“ In: *Theaterzeitschrift*.)

<sup>1073</sup> *Zhongyang xiju xueyuan xiao you lu 1950-1995*. (1995) a.a.O. S.82 ff.



- Platon Vladimirovič Lessli (Regie)  
(Платон Владимирович Лессли, chin. Name: Pu Wei Liesili, 普·为·列斯里),
- Boris Grigorevič Kulinev (Schauspiel)  
(Борис Григорьевич Кулинев, chin. Name: Bao Ge Kuliniefu 鲍·格·库里涅夫),
- Georgij Nikolaevič Gurjev (Schauspiel)  
(Георгий Николаевич Гурьев, chin. Name: Ge Ni Guliyefu 格·尼·古里也夫) und
- Alexander Viktorovič Rykov (Bühnenbild)  
(Александр Викторович Рыков, chin. Name: A·B·雷科夫)

wurden eingeladen, um die Grundlagen Stanislawskischer Theatertheorie und -methodik an eine neue Generation chinesischer Theaterkünstler weiterzugeben, sowohl durch praktische Theaterarbeit als auch durch Publikationen, die die Lehrinhalte manchmal minutiös festhielten.<sup>1074</sup> Die Studierenden, die in der Regel über das normale Alter vor Studienanfänger hinaus waren, hatten die richtige Motivation in ihrer Frontheaterzeit gewonnen, doch an künstlerischem Handwerk mangelte es. Sie rekrutierten sich in der Hauptsache aus Theaterleuten, die z.B. in den zahlreichen Kunst- und Kulturgruppen der kommunistischen Armee, der KP Chinas oder auch der Guomindang gearbeitet hatten, über z.T. langjährige Bühnenpraxis verfügten, aber selten eine spezielle Ausbildung genossen hatten. Die sowjetischen Dozenten trafen auf eine wissbegierige Zuhörerschaft, die jedoch oftmals nicht verstand, was man ihnen vermitteln wollte. Das lag auch daran, dass ihre ausländischen Lehrer, die nicht viel über die Tradition und Praxis des chinesischen Theaters wussten, versuchten, Stanislawskis Konzept oder was sie darunter verstanden, heilsbringerisch und im Parteauftrag auf andere, vor Ort vorhandene Praktiken aufzusetzen. Das führte besonders, wenn sie sich chinesische Stücke vornahmen, noch dazu, wenn diese dem traditionellen Theater entstammten, zu Konflikten. Nichtsdestotrotz bildete die Arbeit der beiden Kaderklassen einen ersten Grundstein auf dem Weg zur Gründung des späteren Zentralen Experimentiertheaters.

---

<sup>1074</sup> In einem Band der „Theaterstudien“ wurden die wichtigsten Beiträge der sowjetischen Spezialisten 1958 rückschauend zusammengefasst. Darin enthalten z.B.: Leikefu, A.V.: „Juchang zaoxing yishu“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. S.75-87. A·B·雷科夫: „剧场造型艺术“ In: *戏剧学习*. 1958第二期. („Die Kunst der Bühnengestaltung“ In: *Studien zum Theater*); ders.: „Wo zenme sheji gao'erji de juben“ In: ebd. S.115-127. Ders.: „我怎么设计高尔基的剧本“ In: ebd. („Wie gestalte ich die Stücke von Gorki?“); Guliyefu, Ge Ni: „Guanyu pianduan wenti de zuotan.“ In: ebd. S.33-73. 格·尼·古里也夫: „关于片断问题的座谈“ („Gespräch über Probleme bei Szenenstudien.“); ders.: „Jieda youguan daoyan gongzuo de ji ge wenti“ In: ebd. S.88-114. ders.: „解答有关导演工作的几个问题“ In: ebd. („Klärung einiger Fragen, die mit dem Beruf des Regisseurs zusammenhängen.“). Kuliniefu, Bao Ge: „Zhongguo gudian jumu ‚Shi yuzhuo‘ de pianduan paiyan“ In: ebd. S.23-31. 鲍·格·库里涅夫: „中国古典剧目‘拾玉镯’的片断排演“ In: ebd. („Die Szenenprobenarbeit zu Chinas klassischem Stück ‚Das verlorene Jadearmband‘“); Liesili, Pu Wei: „Guanyu ‚daoyanxue‘“ In: ebd. S.1-22. 普·为·列斯里: „关于‘导演学‘“ („Über das ‚Regiestudium‘“); ders.: „Puladong·Kelixiete“ In: ebd. S.128-198. Ders.: „普拉东·克列契特‘片断记录“ Hier handelt es sich offenbar um ein sowjetisches Theaterstück, das einen Personennamen zum Titel hat, anhand dessen Lessli ein Szenenstudium betreibt, um Stanislawskis Methode zu verdeutlichen. Der Text enthält eine Mitschrift der Proben in zwei Teilen.

## 7.2 Das Experimentiertheater der Zentralen Theaterhochschule. (zhongyang xiju xueyuan shiyan huaju yuan) 中央戏剧学院实验话剧院

1956 sollen Ouyang Yuqian, sein Sohn Ouyang Shanzun, der stellvertretende Rektor Sha Kefu sowie Sun Weishi und Shu Qiang (舒强, geb.1915) den Vorschlag zur Gründung eines Experimentiertheaters innerhalb der Zentralen Theaterhochschule gemacht haben.<sup>1075</sup> Yang Zongjing, gegenwärtiger stellvertretender Intendant des Zentralen Experimentiertheater erklärte mir, dass durch o.g. Personen ein Brief geschrieben worden sei. Dieser war an Zhou Enlai, der zu jener Zeit noch nicht Ministerpräsident sondern Vorsitzender des *Ständigen Komitees des Politbüros* war, adressiert. Auch soll ein Artikel in einer Theaterzeitschrift publiziert gewesen sein, in dem die Gründung eines chinesischen Nationaltheaters gefordert wurde.<sup>1076</sup> Interessant an dieser Konstellation ist, dass auch Zhou Enlai, wie einst Ouyang Yuqian, in Japan studiert hatte und sich schon während seiner Schulzeit für Theater interessierte. Das und seine mehrfachen Aufenthalte in der Sowjetunion mögen dazu beigetragen haben, dass seine Adoptivtochter Sun Weishi fünf Jahre an der „Staatlichen Theaterschule der Moskauer Universität des Ostens“ Regie studierte. Ihr Traum war es, in China ein Theater nach dem Vorbild des *Moskauer Künstlertheaters* zu gründen. Shu Qiang, der nach Ouyang Yuqians Tod 1962 Intendant des Zentralen Experimentiertheaters werden sollte, stammte aus Nanjing, wo er mit 16 Jahren Theater zu spielen begann. Kurz darauf trat er der Linken Liga der Theaterkünstler Chinas bei und spielte in der *Amateur-Experimentiertheatertruppe Shanghai*, die ja eine professionelle Truppe war. 1944 ging auch er nach Yan'an und studierte an der *Lu Xun-Kunstakademie*. 1946 trat er der KP Chinas bei.<sup>1077</sup> Der an Zhou Enlai geschriebene Brief oder Vorschlag wurde positiv beantwortet. Das *Experimentiertheater* ist 1956 als Theaterlabor der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking gegründet worden. Zunächst sollte es „Forschungstheater Chinas“ (zhongguo yanjiu juyuan, 中国研究剧院) heißen, was später fallen gelassen wurde.<sup>1078</sup> Die Mitglieder des Theaters rekrutierten sich aus

- Lehrkräften der Zentralen Theaterhochschule,
- aus Absolventen der bereits 1954 eingerichteten Kadertrainingsklassen für Regie und Schauspiel der Zentralen Theaterhochschule,
- aus Absolventen der Theaterhochschule Shanghai sowie aus
- Schauspielern des Shanghaier Volkskunsththeaters (Shanghai renmin yishu juyuan, 上海人民艺术剧院)

Erster Intendant wurde der damalige Rektor der Zentralen Theaterhochschule Ouyang Yuqian, der das künstlerische Konzept dieses Theaters entscheidend prägte. Seine stellvertretende Intendantin, die Regisseurin Sun Weishi, wurde ebenfalls künstlerische Leiterin (总导演, zong

---

<sup>1075</sup> ebd. S.527

<sup>1076</sup> Interview mit Yang Zongjing 杨宗镜 am 9.3.1994 (Mitschrift; Übersetzung: Antje Budde)

<sup>1077</sup> *Da baike quanshu. Xiju.* (1989) a.a.O. S.344 f.

<sup>1078</sup> Dies sagte mir Yang Zongjing im Interview vom 9.3.1994.

daoyan) und Sprecherin der künstlerisch Beschäftigten (艺委会主任, yiweihui zhuren). Bis heute sind die Mitglieder des Theaters auf die Unterstützung Zhou Enlais sehr stolz, der hin und wieder zu Proben und Vorstellungen kam und sich sogar 1958 im Garten des Sommerpalastes mit dem Ensemble traf, um über Theaterkunst zu fachsimpeln. Auch Chen Yi, der Aussenminister war dabei und die Atmosphäre entspannt und heiter. Die Kalligraphie des Theaternamens stammt von Zhu De (朱德, 1885-1976), der Mao Zedong als militärischer Oberbefehlshaber jahrzehntelang zur Seite stand. Zhu De gehörte zu den schillerndsten Figuren der späteren maoistischen Nomenklatura. Er war bereits 1916 mit 31 Jahren General geworden. Von seiner Drogensucht des Opiumrauchens hatte er sich 1919 in der französischen Konzession in Shanghai heilen lassen. Ende 1922 ging er nach kurzem Zwischenaufenthalt in Frankreich nach Deutschland. Zhou Enlai hatte, als er Zhu De 1922 in Berlin traf, für diesen gebürgt, der darauf Mitglied der KP Chinas werden konnte, was ihm vorher wegen seines früheren ausschweifenden Lebensstils versagt blieb. 1924 ließ Zhu De sich in Göttingen im Fachbereich Sozialwissenschaften immatrikulieren. Den deutschen Behörden waren seine zahlreichen Aktivitäten, die sich nicht unbedingt in den Hörsälen abspielten, jedoch suspekt, so dass er nach zwei Verhaftungen 1925 des Landes verwiesen wurde. Er ging in die Sowjetunion, studierte dort und kehrte 1926 nach China zurück. 1928 traf seine Armee, die gegen Tschiang Kai-shek revoltierte auf Mao Zedongs Armee und schloß sich mit dieser zusammen, wo er schließlich eine beeindruckende Karriere machte.<sup>1079</sup> Zhu De ist vermutlich kein schlechter „Schutzheiliger“ für ein modernes chinesisches Theater: engagiert, weltoffen, kämpferisch, mit einem Sinn für die Freuden des Lebens ausgestattet.

## **7.2.1 Gründungskonzeption und Spielplanung in den 1950er Jahren**

### **7.2.1.1 Konzeption**

---

Bei der Theatergründung wurde ein Drei-Säulen-Modell zugrundegelegt:

1.

Die spezifisch chinesische Theater- und Volkskultur sollte mit Stanislawskis theoretischen und ausbildungspraktischen Methoden verbunden werden bei Beachtung der *Mao-Zedong-Ideen*, in denen die gesellschaftliche Funktion der Künste festgelegt war. Ziel der Überlegungen dieser Ost-West-Theaterallianz auf chinesisch-ideologischem Fundament war die Bildung eines eigenen, unverwechselbaren chinesischen Nationaltheaters.

2.

Es sollte als praktisches Theaterlabor dienen, welches gleichermaßen einen kontinuierlichen Spielbetrieb aufrecht erhielt, auszubildende Studenten in diese Inszenierungen mit einbezog und überdies die dort arbeitenden Theaterkünstler gleichzeitig als Lehrkräfte einsetzte. Das war der eine wesentliche Programmteil, der bereits 1960 scheitern sollte, denn ein laufender Spielplan- und Gastspielplan ließ sich mit kontinuierlicher Lehre nicht vereinbaren. Nach Angaben in

---

<sup>1079</sup> Bartke (1985) a.a.O. S.310 ff.

Interviews, die ich führte, waren die Anforderungen an die Gründungsmitglieder dieses Theaters zu hoch. Es kam zu Kompetenzstreitigkeiten darüber, ob die Arbeit an laufenden Produktionen und Gastpielen einerseits wichtiger seien oder andererseits sich die gesamte Theaterarbeit der Lehre unterzuordnen hätte. Einige der Schauspieler mögen auch der Ansicht gewesen sein, dass sie zum Theater gegangen waren, weil sie spielen wollten und nicht, um automatisch Teil eines Lehrkörpers zu werden.

3.

Ausländische, internationale Theaterstücke sollten dem chinesischen Publikum vorgestellt werden.

Der Begriff „experimentell“ war in diesem konkreten Fall eher als *praktizieren* zu verstehen, wie der Bühnenbildner Xue Dianjie, der in den 1950er Jahren in Dresden Bühnenbild studierte, mir in einem Interview sagte. Es sei nicht in erster Linie darum gegangen, neue künstlerische Konzepte oder Begründungsmuster für Theater und seine Funktion zu erfinden, sondern im Rahmen eines gegebenen Vorschlags (Stanislawski+Mao Zedong-Ideen+Volkskultur) das Zusammenspiel dieser drei Komponenten auszuprobieren/zu *praktizieren*. Dieses ist ein entscheidender Hinweis darauf, wie zu dieser Zeit in China der Begriff des Experimentellen angewendet wurde. Zentrales Erprobungstheater...

#### **7.2.1.2 Spielplanung**

---

Man kann sagen, dass in den 1950er Jahren bis ca. Mitte der 1970er Jahre alle drei Säulen in die Tat umgesetzt wurden. Etwa einem Drittel der Inszenierungen der 1950er lagen ausländische Stücke zugrunde. Dazu gehörten Goldonis „Der Diener zweier Herren“ (Premiere 30.9.1956); Gorkis „Die Kleinbürger“ (Premiere 4.10.1956), Rachmanovs „Stürmischer Lebensabend“ (Premiere 11.6.1957) sowie Ostrowskis „Das Gewitter“ (Premiere 19.6.1959). Inszenierungsästhetisch wurde versucht, Stanislawskis Methoden zu berücksichtigen. Für den Punkt der Verbindung von chinesischer Theatertradition und modernem chinesischen Nationaltheater stehen Inszenierungen wie „Der Pfirsichblütenfächer“ (桃花扇, taohuashan. Premiere 23.5.1957.) von Ouyang Yuqian, das dieser dann lieber doch selbst inszenierte, nachdem die sowjetischen Spezialisten nicht das rechte Feingefühl entwickelten. Dazu zählen muss man auch den Klassiker von Guo Moruo „Die Blüten der Heckenkirsche“ (棠棣之花, tangdi zhihua. Premiere 17.4.1958), inszeniert von drei Regiestudenten. Die beiden letztgenannten Stücke haben eine hoch interessante Wirkungsgeschichte, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann. Auch die Inszenierung „Ein Haufen widerlicher Gestalten“ (百丑图, bai chou tu. Premiere 1.12.1957) kann erwähnt werden, da sie tradierte und modernisierte Darstellungsweisen der chinesischen Farce verwendete. Auf der Seiten der Produktionsweise experimentierte man zum einen damit, die Erarbeitung der Inszenierungen als Bestandteil des Studium zu betrachten. Es war Sun Weishis Aufgabe, diese Inszenierungen künstlerisch zu begleiten und die Studenten dabei zu betreuen. Zum anderen wurden kreative Prozesse (Stückentwicklung) in kollektiver Arbeit ausprobiert, indem man sich vorher gemeinsam vor Ort begab, ins Leben eintauchte (深入生活, shenru shenghuo) und dann aus den gewonnenen Erfahrungen eine Inszenierung erarbeitete. Auf diese Weise entstand das Stück

„Fröhliche Geschichten von den Ufern des Sangyang-Flusses“ (桑洋河畔喜事多, sangyanghe pan xishi duo. Premiere: 13.10.1958).

Es ist kein Zufall, dass dies im Jahr der politischen Kampagne „Der große Sprung nach vorn“ geschah, die von Mao initiiert, zu katastrophalen Auswirkungen wie z.B. Hungersnöten führte. Nachdem der Meinungsfreiheit und liberale Kulturpolitik vortäuschenden „Hundert-Blumen-Bewegung“ von 1956 die Strafkampagne der „Anti-Rechts-Bewegung“ von 1957 gefolgt war, setzte nun eine zentral gesteuerte Erziehungsbewegung ein, die ganz besonders den in ideologischen Fragen so unzuverlässig erscheinenden Intellektuellen und besonders Künstlern gewidmet war.

„The Great Leap Forward was not confined to industries and agriculture; it involved playwriting and other literary and art activities as well. Playwrights were made to pledge quotas for writing plays as their contributions to the Great Leap Forward. ...In the Fall of 1958, the Party issued ‘The Directive Concerning Educational Tasks’ (*Guanyu jiaoyu gongzuode zhishi*) in coordination with the Great Leap Forward, and instituted a new policy of uniting education with productivity.“<sup>1080</sup>

Ganze Theaterensembles wurde aufs Land oder in die Industrie geschickt, um dort von den revolutionären Volksmassen zu lernen. Auch ein Teil des Ensembles des Experimentiertheaters, ging für ca. drei Monate im 2. Halbjahr 1958 aufs Land. Tagsüber beteiligte man sich an der landwirtschaftlichen Produktion und abends wurden Kulturprogramme für die bäuerliche Bevölkerung aufgeführt. In kurzen Sketchen und Einaktern wurde dargestellt, was man tagsüber erlebt hatte. Diese Skizzen wurden gesammelt, nach ausgiebiger Diskussion mit den kritischen bäuerlichen Zuschauern künstlerisch überarbeitet und schließlich zu einem Siebenakter zusammengefasst. Zufrieden war man vor allem mit dem 2. und dem 5. Akt. Kritischer und einer weiteren Überarbeitung noch bedürftig befand man die Akte 3 und 6. Dramaturgisch neu war an diesem Stück nach Darstellung von Shi Weijian zum einen, dass es keinen den Plot durchziehenden Konflikt gab. Stattdessen wurde durch die Rollen zweier Alter, die in jedem Akt auftraten, das Stück dramaturgisch zusammengehalten. Diese beiden Alten dienten zum einen als Projektions- und Reflexionsfläche für die Geschichten, die erzählt wurden. Zum anderen wurde durch ihre direkte Publikumsansprache immer Verbindung zum Publikum gehalten.

Hierin bestand dramaturgisch und formal eine Besonderheit dieses Stücks. Eine andere Besonderheit stellte das Bühnenbild dar, welches dem großstädtischen Publikum in Peking, wo das Stück letztlich aufgeführt wurde, auf realistische Weise den dörflichen Hintergrund näherbrachte.<sup>1081</sup>

Die Kollektivität der Arbeitsweise ebenso wie das Konzept der engen Verbindung von Kunst und Arbeitswelt gingen u.a. zurück auf Vorstellungen von der Volkskommune, wie Maos Politik sie zu jener Zeit durchzusetzen versuchte. Man kann diese Art des Kollektivismus so

---

<sup>1080</sup> Tung, Constantine: „Tradition and Experience of the Drama of the People’s Republic of China“ In: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People’s Republic of China*. New York 1987. S.6 f.

<sup>1081</sup> Zu den Inhaltsangaben zum Stück und zur Arbeitsweise siehe: Shi, Weijian: „Sheyuan ai kan ‚Sangyang hepan xishi duo‘“ In: *Xiju bao*. 1959/1. S.31f. 石维坚: „社员爱看‘桑洋河畔喜事多‘“ In: 戏剧报. 1959年第一期. („Die Genossenschaftler schauten dem Stück ‚Fröhliche Geschichten von den Ufern des Sangyang-Flusses‘ gern zu“ In: *Zeitschrift für Theater*)

kritisch sehen, wie Constantine Tung, der darin zu großen Teilen ein polit-ideologisches Unterdrückungsinstrument individueller Kreativität sieht:

„Collective writing of a play exercises a mutual check on an individual's private views and unconscious revelations which may be unacceptable to the Party, and at the same time, collective playwriting also means collective responsibility. (There have also been many cases where a drama leader, wanting to share the glory of being a playwright, has insisted that his name be added to the authorship credit.)“<sup>1082</sup>

Auf der anderen Seite aber sind kollektive Autorenschaften, ganz besonders wenn man sich die Praktiken im Bereich des traditionellen chinesischen Theaters ansieht, durchaus ein lebendiger Bestandteil chinesischer Theaterproduktionen. In China hatte der Begriff des geistigen Eigentums bzw. des damit verbundenen copy-rights bei weitem keine, die ganze Gesellschaft durchziehende Grundlage. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass ich in Gesprächen oder Interviews mit Theaterkünstlern aus dieser Periode kaum Kritik oder Klagen, diese Zeit betreffend, hörte. Für viele Theatermacher verband sich mit solchen Aktionen auch eine gewisse Abenteuerlust. Überdies darf man nicht vergessen, dass es zu dieser Zeit in weiten bevölkerungsteilen Chinas ein großes Einverständnis mit der allgemeinen politischen Entwicklung gab. Man stritt sich weniger über die Ziele als über die Wege dorthin. Dieses wiederum unterstützte die Nationalisierungsbestrebungen (民族化, minzuhua) des Theaters. Solche Experimente können nur verstanden werden, wenn man weiß, dass es immer einen fast unüberbrückbaren Unterschied zwischen Geistes- und Körperarbeitern in China gegeben hat, der auf einem ausgeprägt elitären Bewusstsein der Geistesarbeiter beruhte. Dem sollte durch zweierlei entgegengewirkt werden. Einerseits sollten die Volksmassen selbst mehr Theater spielen und sehen und andererseits sollten Künstler und Intellektuelle an die Lebenszusammenhänge anderer sozialer Schichten herangeführt werden. Eine groß angelegte Massenkampagne in der zweiten Jahreshälfte 1958, die unter dem Motto „Für neue Volkslieder“ und „Bewegung für Wandmalerei“ durchgeführt wurde, sollte „die Richtigkeit der These von der Überlegenheit der Laienkunst über die Berufskunst“<sup>1083</sup> nachgewiesen werden. Die Kunst sollte wieder popularisiert, entspezialisiert und in gewissem Sinne entprofessionalisiert werden. Man kann von einem groß angelegten Versuch eines sozialen Rollentauschs reden, der für beide Seiten auch Vorteile hatte. Dieser Aspekt gehört zu einer differenzierten Betrachtung dazu, wenngleich die maoistische Politik ihre Vorgabe oft selbst demontrierte einfach dadurch, dass körperliche Arbeit als Strafe und Umerziehungsmittel gegen öffentlich gemachtes Denken, dass sich nicht auf der Parteilinie befand, eingesetzt wurde. Folgerichtig traf die Strafe durch körperliche Arbeit vornehmlich Intellektuelle und Künstler. Doch auch mit dieser Strafe konnten manche Künstler sehr produktiv umgehen. - Das in seiner polit-ideologischen Effektivität weit überschätzte Genre des Sprechtheaters sollte auf dem Lande populärer gemacht werden, wo man nach wie vor lieber das traditionelle Musikschauspiel pflegte und rezipierte.<sup>1084</sup> Wie effektiv sich die Unterstützung der Amateurtheaterbewegung ausnahm, lässt sich statistisch nachweisen.<sup>1085</sup> Was die Inhalte der Stücke angeht, hatte gerade das in China noch immer relativ

---

<sup>1082</sup> Tung (1987) a.a.O. S.10

<sup>1083</sup> Die Volksrepublik China 1949-1979 - Eine kommentierte Chronik. (1986) a.a.o. S.83

<sup>1084</sup> Eberstein (1983) S.247 ff.

<sup>1085</sup> ebd. S.234

neue Genre des Sprechtheaters schon sehr früh tendenziell eine viel größere Nähe zu Gegenwartsstoffen bis hin zu dokumentarischen Nachbildungen gesellschaftlicher Realitäten. Diese Tradition setzte sich nach 1949 unter Berücksichtigung der maoistischen Kulturdoktrin fort.

Diese fanden ihren Niederschlag auch mit Inszenierungen, die Staatsnähe und Staatstreue demonstrierten. Diese Erscheinung hatte weniger mit politischem Opportunismus der Künstler zu tun als damit, dass sie diesen, nun von ausländischen Bedrohungen und grausamen Bürgerkriegen befreiten Staat als ihr eigenes Werk betrachteten. Sie kannten die Protagonisten der Führungselite oft persönlich aus entbehrungsreichen Zeiten und verlustreichen Kämpfen. Für diesen Staat hatten sie mit viel Patriotismus gekämpft. Warum sollten sie ihn nicht feiern? Anlässlich des Nationalfeiertages wurde das Stück „Permanente Revolution“ (不断革命, bu duan geming. Premiere 27.9.1958) von Zuo Lai (左莱) und Li Wei (李畏) zur Aufführung gebracht. Dieser Vierakter wurde anlässlich des 9. Jahrestages der VR China aufgeführt. Ort der Handlung ist eine Zigarettenfabrik in der Stadt Saishangshan. Die Zeit der Handlung beginnt im „ungewöhnlichen Frühling“ von 1958. Die „Ungewöhnlichkeit“ dieses Frühlings, wie es im Programmheft heisst, ergab sich aus den Beschlüssen der 2. Tagung des VIII. Parteitag der KP Chinas 1958, auf der die Beschlüsse des VIII. Parteitages von September 1956 durch Mao Zedong nivelliert wurden. *„An die Stelle einer marxistisch-leninistischen Generallinie für den Übergang zum Sozialismus setzten sie einen nationalistisch motivierten Kurs des „Großen Sprungs“, der China innerhalb weniger Jahre angeblich zu wirtschaftlicher Stärke und in den 'Kommunismus' führen soll.“*<sup>1086</sup> Zu dieser Zeit erfolgte eine zwangsweise Gründung von Volkskommunen, wie das landwirtschaftliche Vorzeigeprojekt Dazhai und das Vorzeige-Ölfeld Daqing sowie eine Militarisierung der chinesischen Gesellschaft nach dem maoistischen Konzept des sogenannten Kasernenkommunismus. Dabei galt die Armee als Vorbild und Instrument zur Durchsetzung maoistischer Ideen. Das Eindrucksvollste am chaotischen Debakel von Mao Zedongs Politik des „Großen Sprung nach vorn“ war die Parole, dass jede Kommune, um Autarkie zu sichern, sich ihren Stahl selber schmelzen soll, woraufhin in einer gigantischen Materialverschwendung Metall aller Art in Mini-Hochöfen eingeschmolzen wurde, um daraus völlig unbrauchbares Material zu produzieren. Diese Politik führte 1960/61 zu einer großen Hungersnot. In dem Stück sollte die „großartige Arbeiterklasse in einer Epoche ununterbrochenen revolutionären Schwungs dargestellt werden“, heisst es im Programmheft. Dabei reflektiere das Stück die „große geistige Befreiung des Proletariats“, zeige

„die Revolution auf der Verwaltungsebene dieser Klasse wie die technische Revolution im Leben in Richtung des siegreichen Vorwärtsschreitens des Kommunismus. ...Das Theaterstück beschreibt den Konflikt zweier Richtungen: einerseits den bewussten unermüdlichen Kampf der Arbeiterklasse im Kampf mit andererseits Denkweisen persönlicher Selbstsucht, Geringschätzung der (Volks)Massen, abergläubischen Praktiken, im alten Trott zu bleiben und Passivität, die die Klassenherkunft vergisst. Der siegreiche Kampf wird ein Denken aller hervorbringen, das in das rote Banner eingeht. Eine völlig neue Situation (wird entstehen) wo alle Produzenten, jedermann in Verwaltung und Leitung, alle Arbeiter, alle Wissenschaftler sein werden. Das Stück „Permanente Revolution“ will für das ununterbrochene Vorangehen des siegreichen Fortschreitens des Proletariats begeistern.“<sup>1087</sup>

---

<sup>1086</sup> Die Volksrepublik China 1949-1979. - Eine kommentierte Chronik. Berlin 1980. S.77 f.

<sup>1087</sup> vgl. Programmheft zur Aufführung.

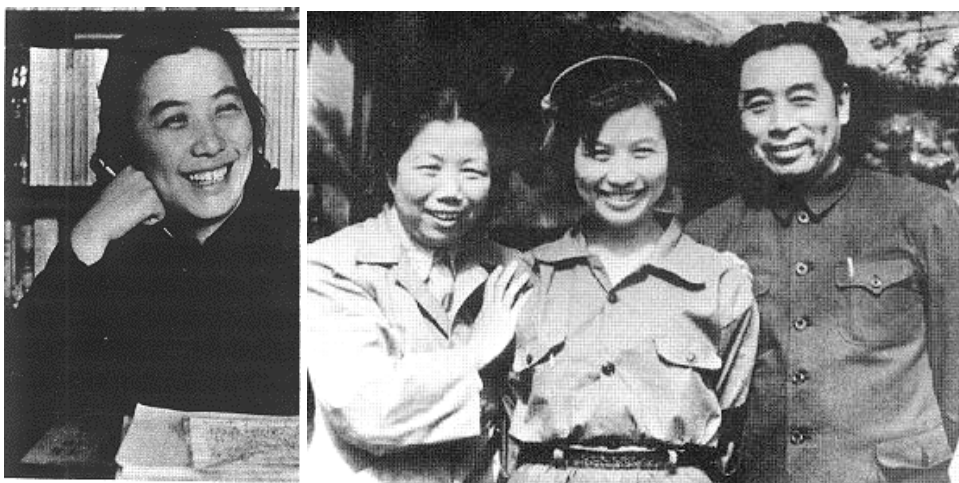
Dieses Stück scheint ein typisches Beispiel für die maoistische Forderung zu sein, wonach die Künste der Politik als Instrument der Verkündung von politischen Programmen sowie deren Unterstützung zu dienen haben.

Der 41. Jahrestag der Oktoberrevolution wurde mit dem Stück „Freund und Feind“ (友与敌, you yu di. Premiere 11.5.1958) gefeiert, wobei man bei der Regisseurin Sun Weishi davon ausgehen kann, dass das für sie auch eine Herzensangelegenheit war.

Neben diesen großen, manchmal unter gigantischem Personalaufwand betriebenen Inszenierungen wurde auch Einakter produziert, die als Übungsinszenierungen der Studenten gesehen werden können und unterhaltsamere Aspekte und die kleine Form in den Spielplan brachten.

### 7.2.2 Sun Weishi 孙维世 - Regisseurin, Übersetzerin, Künstlerische Leiterin

---



**Abb. 71: Sun Weishi in ihrem Arbeitszimmer (links). Sun mit ihren Adoptiveltern Deng Yingchao und Zhou Enlai (rechts)**

Sun Weishi ist bis heute die einzige namhafte Regisseurin des Zentralen Experimentiertheaters, an dem zu über 90% die Männer das Regiehandwerk ausüben. Sie wurde 1921 in der Provinz Sichuan als Kind der beiden Revolutionäre Sun Bingwen (1887-1927) und Ren Rui geboren. Ihr Vater, hatte an der Peking-Universität (北京大学, Beijing daxue) studiert und als Journalist gearbeitet. Anfang der 1920 Jahre studierte er mit Zhou Enlai und Zhu De in Berlin, wobei Zhou Enlai auch für ihn bürgte, damit er der KP Chinas beitreten konnte. Nach seiner Rückkehr wurde Sun im Rang eines Oberst Mitglied der Nationalregierung in Guangdong. 1925 übernahm er eine leitende Stellung in der berühmten Huangpu-Militärakademie, nachdem Zhou Enlai sie mit der Nordexpedition verlassen hatte. Sun Weishi hatte schon als Kind von fünf Jahren bei geheimen Treffen als Beobachterposten mitgewirkt, indem sie bei konspirativen Treffen ihrer Eltern die Fenster bewachte oder auf dem Rücken des Vaters sitzend die Straße nach etwaigen Verfolgern absuchte. Im April 1927 wurde Sun Bingwen mit einem Parteauftrag nach Wuhan geschickt. Da die Eisenbahn nicht funktionierte, musste er per Schiff nach Shanghai reisen. Dort hatte Tschiang Kai-shek gerade seinen berüchtigten Ausrottungsfeldzug gegen die Kommunisten begonnen, die bis dahin sowohl in der Nationalpartei (Guomindang) als auch



deren Institutionen, wie der Militärakademie, mitgewirkt hatten. Sun wurde denunziert und in Longhua, einem Aussenbezirk Shanghais, hingerichtet. Nach dem Tod des Vaters war die Mutter weiterhin in der Untergrundbewegung Shanghais tätig und veranlasste, dass ihre Tochter 1935 unter falschem Namen in Shanghaier Theatergruppen aufgenommen wurde. So spielte sie bereits mit 14 Jahren in Shanghai in der „Shanghaier Gesellschaft der Theateramatuere“ (上海业余剧人协会, Shanghai yeyu juren xiehui). Während der japanischen Besetzung engagierte sie sich im antijapanischen Widerstandskampf in den Theatergruppen der Nationalen Errettung (救亡演剧队, jiuwang yanjudui). Während ihrer Shanghaier Theaterzeit traf sie auch auf Jiang Qing, die mit ihrer Schauspielkarriere beginnen wollte. Sun Weishis Mutter traute jedoch Jiang Qing nicht und forderte ihre Tochter auf, sich von ihr fernzuhalten. In dieser frühen Ablehnung wird einer der Gründe für Sun Weishis spätere Ermordung gesehen.

Sun Weishi war durch den Tod ihres Vaters die Tochter eines sogenannten Märtyrers der Revolution geworden. 1937 wollte sie sechzehnjährig nach Yan'an, in das maoistische Stützpunktgebiet gehen. Zhou Enlai und seine Frau Deng Yingchao baten Sun Weishis Mutter, ihre Tochter adoptieren zu dürfen. Es war üblich, dass sich Kommunisten der verwaisten Kinder ihrer Kampfgenossen annahmen. So wurde Zhou Enlai, engster Kampfgefährte Mao Zedongs und späterer Ministerpräsident der VR China, ihr Adoptivvater. Auf Sun Weishis Bitte wurde sie tatsächlich nach Yan'an geschickt, wo sie zunächst an der Kangda, der „Antijapanisch militärisch-politischen Akademie“ (抗日军政大学, kangri jun zheng daxue) unterrichtet wurde. Jedoch wurde sie auch wieder in Theateraktivitäten einbezogen. Mittlerweile hatte sich Jiang Qing ebenfalls in Yan'an eingefunden. So kam es, dass beide Schauspielerinnen in dem Stück „Blutvergießen in Shanghai“ auftraten.

„Die Handlung drehte sich um einen reichen Shanghaier Kapitalisten und seine Geliebte, die mit ihrem Chauffeur anbandelte, als sie sich nicht mehr mit dem Kapitalisten verstand. Die Geschichte endete damit, daß der patriotisch gesinnte Chauffeur seinen Kraftwagen mit einer Ladung Munition, die für die Japaner bestimmt war, in den Huangpu-Fluß stürzte, wobei er selber umkam. Daher der Titel des Stücks. Jiang Qing spielte die Rolle der Konkubine, während Weishi die Tochter des Kapitalisten darstellte. In der Kulturrevolution, dreißig Jahre später, büßte Ren Baige, einer der Verfasser dieses kollektiv geschriebenen Theaterstücks, für den Verlust ihres ‚Gesichts‘, wie Jiang Qing es nannte, weil sie die Konkubine des Kapitalisten zu spielen hatte. Tatsächlich hatte sie sich um die Rolle bemüht, da sie ihr schauspielerisches ‚Talent‘ in den ersten Tagen in Yan'an hervorkehren und die Aufmerksamkeit der Prominenten dort gewinnen wollte. Kurze Zeit später heiratete sie Mao Zedong.“<sup>1088</sup>

Im Frühjahr 1939 fuhr Sun Weishi zum Auslandsstudium nach Moskau. Dort studierte sie zunächst an der „Universität des Ostens“ (东方大学, donfang daxue) und dann an der Staatlichen Theaterhochschule (国立戏剧学院, guoli xiju xueyuan), wo sie Regie und Schauspiel studierte. Ihre Adoptiveltern besuchten sie in der UdSSR in der zweiten Jahreshälfte bis zum Frühjahr 1940, nachdem sich Zhou Enlai bei einem Sturz vom Pferd einen komplizierten Bruch zugezogen hatte, der in der Sowjetunion behandelt werden sollte. 1946 kehrte Sun Weishi nach Yan'an zurück, wo sie als Regisseurin z.B. in der „Gruppe der Kulturschaffenden der Vereinigten Universität Nordchinas“ (华北联合大学文工团, Huabei lianhe daxue wengong tuan) arbeitete und u.a. die Yangge-Oper (秧歌) „Falscher Alarm“ (一场虚惊, yi chang xujing) inszenierte. Anfang 1949 starb Sun Weishis Mutter in Tianjin. Auf

---

<sup>1088</sup> Fang, Percy Jucheng/ Fang, Lucy Guinong J.: *Zhou Enlai – Ein Porträt*. Beijing 1990. S.89

der Zugfahrt dorthin begegnete Sun der Regisseur und Schauspieler Jin Shan (金山, 1911-1982), der wenig später ihr Mann werden sollte. Beide hatten sich bereits 1935 in Shanghai beiläufig kennengelernt. Kurz nach Gründung der VR Chinas begleitete Sun Weishi Mao Zedong nach Moskau und dolmetschte zwischen ihm und Stalin. 1950 kehrte sie nach Peking zurück und begann am Jugendkunsthater Chinas (中国青年艺术剧院, zhongguo qingnian yishu juyuan) zu arbeiten, welches am 16.4.1949 in Peking gegründet worden war.

Der Vorläufer des Theaters war das aus einer Fusion entstandene, 1941 gegründete „Jugendkunsthater Yan'an“ (延安青年艺术剧院, yan'an qingnian yishu juyuan), welches aus folgenden Theatern hervorgegangen war:

- dem „Jugendtheaterensembles der vereinten nationalen Rettung Südwestchinas“ (西北青年救国会总剧团, xibei qingnian jiuguo huizong jutuan),
- und dem „Ensemble des Wandertheaters gegen den Feind der Provinz Sichuan“ (四川旅外剧人抗敌演剧队, sichuan lüwai juren kangdi yanjudui)
- sowie kleinerer Theatergruppen.

1943 wurde dieses Jugendkunsthater erneut fusioniert. Diesmal mit dem Ensemble der „Militär-Kunstakademie Yan'an“ (延安部队艺术学院, yan'an budui yishu xueyuan). Das Resultat hatte vor dem Hintergrund des erbitterten Widerstandskampfes gegen Japan sowohl eine politisch-propagandistische als auch eine militärische Funktion im Sinne der Vorstellung von der Kunst als Waffe. Dementsprechend hieß die Theatertruppe nun „Vereinigte militärische und politische Propagandatruppe“ (联防军政治部宣传队, lianfang jun zhengzhi bu xuanchuan dui). Das es hierbei weniger um künstlerische noch jugendliche Belange gehen konnte, ist dem Namen abzulesen. Nach dem Sieg gegen die japanischen Faschisten wurde daraus eine Zweigstelle der Lu-Xun-Kunstakademie in Yan'an, die unter dem Namen „Zweite Gruppe des Kunst- und Kulturschaffens von Nordostchina“ (东北文艺工作第二团, dongbei wenyi gonzuo di er tuan) firmierte. Sie ist 1949 im Jugendkunsthater Chinas aufgegangen, welches 1953 direkt dem Kulturministerium unterstellt wurde.<sup>1089</sup> Noch im September 1950 kam das sowjetische Stück „Pawel Kortschagin“ (保尔·柯察金, bao'er kechajin) bzw. „Wie der Stahl gehärtet wurde“ (钢铁是怎样练成的, gangtie shi zenmeyang liancheng de), bei dem es sich um eine Bühnenadaption des Romans „Wie der Stahl gehärtet wurde“ (1935) von Nikolaj A. Ostrowski (1904-1936) handelte, in der Regie von Sun Weishi auf die Bühne. Die Inszenierung fand großen Anklang bei der Peking Jugend.<sup>1090</sup>

„Sein erster Roman ... ‚Wie der Stahl gehärtet wurde‘ (dt.1937, 1947, 1978) machte ihn binnen kurzem weltbekannt. O. schildert hier, auf eigenes Erleben zurückgreifend, das beispielhafte Kämpferleben des jungen Arbeiters und Komsomolzen Pawel Kortschagin von der Kindheit über die revolutions- und ersten sozialistischen Aufbaujahre bis zu seinem Sieg über die heimtückische

<sup>1089</sup> Zhongguo dabaike quanshu. xiju. (1989) a.a.O. S.519

<sup>1090</sup> ebd. S.358. s.a. Zuo, Lai/ Liang, Huaqin: „Sun Weishi zhuanlüe.“ In: *Zhongguo huaqiu yishujia zhuan*. Bd.3. Beijing 1986. S.86 f. 左莱/ 梁化群: „孙维世传略“ In: 中国话剧艺术家传. 第三辑北京1986年. („Kurzbiographie Sun Weishis“ In: Kommentare zur Künstlern des chinesischen Sprechtheaters.) sowie: Sun, Weishi: „Gangtie shi zenmeyang lian cheng de“. In: *Renmin xiju*. 1951. 3.Bd. Heft 3. 孙维世: „钢铁怎么样练成的“. In: 人民戏剧. 1951年第三卷第二期. („Wie der Stahl gehärtet wurde“ In: *Volkstheater*.)

Krankheit.“ (Ostrowski litt seit Mitte der 1920er Jahre unter zunehmender Erblindung und Lähmung)<sup>1091</sup>

Auch Jin Shan arbeitete am Jugendkunsttheater und inszenierte das Stück gemeinsam mit Sun Weishi. Während der Proben trennten sich Jin Shan und seine erste Frau, die sehr bekannte Schauspielerin Zhang Ruifang (张瑞芳, geb. 1918), die 1937 in den Duftbergen nahe Peking „Leg deine Peitsche nieder“ gespielt hatte und nun im Kortschagin-Stück besetzt war. Bereits im Oktober heirateten Sun Weishi und Jin Shan mit dem ausdrücklichen Segen von Suns Adoptiveltern im Jugendkunsttheater.

Sun Weishis besondere Leidenschaft galt den russischen Autoren, ganz besonders, wenn es etwas zu lachen gab. 1952 inszenierte sie „Der Revisor“ (1836), eine Komödie von Nikolai Gogol (1809-1852). Gogol hatte das Stück einst auf Anregung von Puschkin geschrieben.

„Darin faßte G. alle charakteristischen Merkmale des Zarismus, der jede menschliche Substanz zerstört, zusammen. Und an seinem brennenden Haß gegen Roheit und Dummheit entzündete sich jenes unbesiegbare Lachen, das er selbst als die einzige ehrliche und anständige Person seiner Komödie bezeichnete. Den Haß der reaktionären Kreise spürte G. besonders nach der Aufführung der Komödie. Während sich die fortschrittliche Jugend an der dramatischen Enthüllung der ‚Schweineschnauzen‘ des zaristischen Beamtenapparates begeisterte, entrüstete sich das privilegierte Publikum, das im Theater rührselige Melodramen und schwülstige Romantik gewohnt war.“<sup>1092</sup>

1954 folgte die Inszenierung „Onkel Wanja“ von Anton P. Čechov (1860-1904), dem Sun Weishi besonders viel abgewinnen konnte und dessen Einakter sie später am Zentralen Experimentiertheater inszenieren sollte. Künstlerischer Berater war der sowjetische Regisseur Lessli. Die Hauptrolle des Onkel Wanja spielte Sun Weishis Mann Jin Shan, dessen Darstellung von unvergesslicher Intensität gewesen sein muss.<sup>1093</sup>

Čechov wurde als Dramatiker erst berühmt, nachdem Stanislawski seine Stücke mit viel Erfolg im Moskauer Künstlertheater aufführte.<sup>1094</sup> Beidem, sowohl Stanislawski als auch dem Konzept des Künstlertheaters gehörte Sun Weishis tieferes Interesse. Neben ihrer Theaterarbeit war sie als Übersetzerin russischer, sowjetischer und anderer Theaterstücke und theatertheoretischer Texte tätig. Unter anderem übersetzte sie Carlo Goldonis (1707-1793) „Der Diener zweier Herren“ und „Mirandolina“ (ins Chinesische übersetzt als „Die Wirtin“ [nū dianzhu, 女店主]). Gleichzeitig arbeitete sie als Übersetzerin und Dolmetscherin für Mao Zedong und Zhou Enlai in höchsten aussenpolitischen Angelegenheiten, was erneut den Ärger ihrer alten Rivalin Jiang Qing hervorrief, die sich dadurch in ihrer eigenen Wichtigkeit gestört und in ihrer Eigenschaft als First Lady beeinträchtigt sah. Von 1954-1956 leitete Sun Weishi die Regiekaderklasse an der Zentralen Theaterhochschule und wurde 1956 schließlich die von ihren Kollegen auch wegen ihrer menschlichen Wärme und ihres Humors hochgeschätzte Regisseurin und künstlerische Leiterin des neu gegründeten Experimentiertheaters. Dort wurde als erstes Stück

---

<sup>1091</sup> Steiner, Gerhard/ Greiner-Mai, Herbert/ Lehmann, Wolfgang (Hg.): *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd.2. Leipzig 1981. S.565

<sup>1092</sup> Berger, Karl-Heinz (Hg.): *Schauspielführer A-Z*. Bd.1. Berlin 1986. S.387 f.

<sup>1093</sup> Song, Yan: „Shi xi Jin Shan suzao de wanniya xingxiang de yishu tese.“ In: *Xiju luncong*. 1983/2. S.29-33. 宋严: „试析金山塑造的万尼亚形象的艺术特色“. In: *戏剧论丛*. 1983年第二辑. („Versuch, die künstlerischen Besonderheiten bei Jin Shans Rollengestaltung des Wanja zu analysieren.“ In: *Sammlung von Theaterdebatten*.)

<sup>1094</sup> Berger, Karl-Heinz (Hg.): *Schauspielführer A-Z*. Bd.2. Berlin 1986. S.1245

das von ihr übersetzte „Der Diener zweier Herren“ gespielt. Folgende weitere Inszenierungen erarbeitete sie bzw. wirkte als künstlerische Betreuung des Regie-Nachwuchses an ihnen mit:

Premiere	Inszenierung
<b>31.1.1957</b>	„Durch dick und Dünn“ 同甘共苦 tonggan gongku von: Yue Ye (岳野)
	Das Programmheft gibt keine Inhaltsangabe an, wie bei den ausländischen Stücken, was auf die Vertrautheit mit dem Thema schließen lässt. Nach jedem Akt wurde eine Pause eingelegt. Das deutet daraufhin, dass man dem Publikum möglicherweise nicht zu lange eine solche Konzentration abverlangen konnte. Die angegebene Zeit der Spielhandlung für das Jahr 1955 deutet einen großen Aktualitätsbezug an. Die drei Akte spielen jeweils im März, Mai und August.
	Aus einer Probenmitschrift, die 1958 veröffentlicht wurde, erschließt sich, wie die einzelnen Figuren durch die Schauspieler entwickelt werden sollten. Die grundlegende Analyse besteht in vier Punkten: 1. erkunden, was sich ereignet 2. Bewegungsabläufe der Charaktere zu den einzelnen Ereignissen suchen 3. ein körperliches Ich-Gefühl der Charaktere finden 4. die Beziehungen der Charaktere untereinander analysieren <sup>1095</sup>

Dieses Stück behandelt die Auseinandersetzungen zwischen alten Feudalnormen für das Zusammenleben der Geschlechter und der Generationen und ihre Konfrontation mit einer neuen Zeit. Diese spielen sich als individuelle Konflikte in einer zermürbenden Periode gleichzeitig existierender Werte- und Moralvorstellungen ab. Im Mittelpunkt steht das Ehepaar Meng Shixing und Hua Yun, die seit zehn Jahren verheiratet sind. Meng Shixing war in seiner Jugend, nach altem Brauch, durch seine Familie mit Liu Fangwen, einem einfachen Dorfmädchen, verheiratet worden. Meng ließ sich von der ersten Frau aber bald scheiden, weil sie seinen Ansprüchen an eine gebildete Ehefrau nicht entsprach und die Umstände dieser Ehe traditioneller Natur waren und nicht durch Liebe besiegelt wurde. Seine Ex-Frau lebte nach der Scheidung weiterhin bei seiner Mutter und zog mit ihr ihren Sohn groß. Der Stückkonflikt kommt zustande, als Mengs Mutter, die nichts von einer Scheidung ihres Sohnes und ihrer Schwiegertochter weiss, auf die Idee kommt, eine Familienzusammenführung zu planen. Die zweite Frau Mengs, Hua Yun, ist zu diesem Zeitpunkt sehr unzufrieden mit ihrer Ehe, weil sie ihre Ansprüche auf Selbstverwirklichung kaum umsetzen kann. In diesem Moment trifft nun ihr Mann mit seiner ehemaligen Frau zusammen und stellt fest, dass er sowohl ihre menschlichen wie auch die beruflichen Qualitäten unterschätzt hatte. Über die nun entstehenden Verwirrungen gelingt es dem Stück, sowohl das Thema traditioneller, vorwiegend konfuzianisch geprägter Sozialnormen mit einer neuen gesellschaftlichen Entwicklung zu konfrontieren, als auch eine größere Aufmerksamkeit auf die ländlichen Gebiete Chinas zu lenken, die jenseits der Großstädte ganz eigene Konflikdynamiken zu verkraften haben. Dazu gehören Themen wie die Bodenreform und beginnende Vergenossenschaftung. Als eine Art deus ex machina erscheint als Problemlöser General Shi aus Peking, - ein Freund Mengs - der als Vermittler, Katalysator und auch drohend ins Geschehen eingreift. Zu guter Letzt bleiben Meng und seine zweite Frau

<sup>1095</sup> vgl. „Tonggan gongku‘ paiyan zhaji - zhongyang xiju xuexuan shiyan huaju yuan yanchu.“ In: *Xiju xuexi*. 1/1958. S.71 f. „同甘共苦‘排演札记 - 中央戏剧学院实验话剧演出“ In: *戏剧学习*. 1958年第一期. („Probennotizen zu ‘Durch dick und dünn‘ - einer Aufführung des Experimentiertheaters der Zentralen Theaterhochschule“ In: *Theaterstudien*)

Hua Yun ein Paar. Seine erste Frau, Liu Fangwen, heiratet den Vorsitzenden der Produktionsgenossenschaft, deren Stellvertreterin sie ist.<sup>1096</sup>

Premiere	Inszenierung
<b>1.12.1957</b>	„Ein Haufen widerlicher Gestalten“ 百丑图 bai chou tu von: Yang Huasheng (杨华生) Bearbeitung für Sprechtheater: Li Wei (力为)
<b>11.5.1958</b>	„Freund und Feind“ 友与敌 you yu di von: Yue Ye (岳野) Regie: Lin Wei (林韦) und Shi Yifu (石一夫) künstlerische Anleitung: Sun Weishi
Dieses neunaktige Stück wurde anlässlich des 41. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution inszeniert. Mit „Freund“ im Titel ist die Sowjetunion gemeint, die als größter Freund Chinas gefeiert werden sollte. Der „Feind“ war der internationale Imperialismus. Im Programmheft wird Bezug auf einen Ausspruch Mao Zedongs genommen, wonach der Ostwind (Sozialismus) den Westwind (Imperialismus) besiegt. Im Programmheft wird die chinesisch-sowjetische Freundschaft als ewig, als Angelegenheit aller Chinesen und als eine auf Leben und Tod bezeichnet. Die beschworene Unverbrüchlichkeit sollte allerdings schon bald zur Disposition gestellt werden. Mao Zedong hatte noch 1957 persönlich an den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution in Moskau teilgenommen. Doch im Zeitraum von 1958-1965 trat eine Änderung der chinesischen Außenpolitik ein, die sich zunehmend von der UdSSR zu emanzipieren suchte und gleichzeitig eine hegemoniale Machtstellung innerhalb der Dritte-Welt-Staaten anstrebte. Wenig später kam es zum Bruch.	
<b>19.6.1959</b>	„Das Gewitter“ von: Alexander N. Ostrowski (1823-1886) 大雷雨 da leiyu Regie: Geng Zhen (耿震) und Lin Wei (林韦) künstlerische Anleitung: Sun Weishi
Diese Inszenierung entstand in Kooperation mit dem Jugendkunsttheater Chinas, den Peking Filmstudios sowie dem Zentralen Symphonieorchester.	

Anlass dieser Inszenierung war laut Programmheft das hundertjährige Jubiläum dieses Stücks, welches am 16.11.1859 im *Maly Theater* (Kleines Theater) in Moskau seine Uraufführung erlebte.<sup>1097</sup> In China sei es das erste Mal 1937 in Shanghai aufgeführt worden. Es kann nach Eberstein auch sein, dass dieses Stück bereits 1935 oder 1936 das erste Mal durch die 1935 in Shanghai gegründete *Gesellschaft der Theateramateure Shanghais* aufgeführt wurde<sup>1098</sup>, der ja auch Sun Weishi damals angehörte. In einem Beitrag der chinesischen „Zeitschrift für Theater“ heisst es, dass das Stück 1921 übersetzt und 1937 gespielt worden ist. Zur Aufführung brachte es demnach im Januar 1937 die *Gesellschaft der Theateramateure Shanghais*.<sup>1099</sup>

Das Wesentlichste an diesem Stück ist der Konflikt der weiblichen Hauptfigur Katarina, die den gesellschaftlichen Konventionen zuwider lebt und schließlich ihrem nicht zu verwirklichendem

<sup>1096</sup> Die Inhaltsangabe des Stücks verdanke ich einem Exzerpt von Dr. Irmtraud Fessen-Henjes, welches sie nach der Lektüre des Stücks anfertigte. Stückabdruck vgl.: Yue, Ye: „Tongan gongku“ In: *Juben*. 1956/10. 岳野: „同甘共苦“ In: 剧本. 1956年第十期 („Durch dick und Dünn“ in: *Theaterstücke*.)

<sup>1097</sup> Berger (Hg.) (1986) a.a.O. S.899

<sup>1098</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.113

<sup>1099</sup> „Beijing jinian „Da leiyu“ shang yan yi bai zhou nian“ In: *Xiju Bao*, 1959/13. S.33 „北京纪念‘大雷雨’上演一百周年“ In: 戏剧报. 1959年第十三期. („Peking erinnert an die Aufführung von ‚Das Gewitter‘ zum 100. Jahrestag“ In: *Zeitschrift für Theater*)

Glücksanspruch unter tatkräftigem Zutun ihrer Schwiegermutter zum Opfer fällt: sie begeht Selbstmord. In diesem Konflikt sind viele neuralgische Punkte benannt, die ihre Entsprechung in spezifisch chinesischen Familien- und Gesellschaftskonflikten ohne Schwierigkeiten - ich würde sagen, bis in die heutige Zeit - wiederfinden: spannungsgeladene Beziehung zwischen Schwiegertochter und Mutter des Mannes, Geschlechterbeziehungen, konfuzianische Ethik, die Unterdrückung der Frau als Metapher für Unterdrückung schlechthin und nicht zu vergessen die spezifisch gesellschaftskritische Funktion des Selbstmordes im chinesischen Kontext insbesondere bei Frauen. Für die 1930er Jahre in China beschreibt Eberstein das Interesse an diesen Themen folgendermaßen:

„Dieses Thema, die Schilderung von Frauenschicksalen und in diesem Rahmen besonders der Gegensatz zwischen Neigung und Konvention, war überhaupt eines der beherrschenden des modernen chinesischen Theaters. Das hatte bereits mit der *Kameliendame* von Dumas und mit Sardous *Tosca* begonnen und erlebte einen Höhepunkt mit Ibsens *Nora*...“<sup>1100</sup>

Mir ist nicht bekannt, dass jemals eine chinesische Regisseurin diese Stücke inszeniert hätte, was Teil des Problems zu sein scheint.

Für die Begründung der Wiederaufnahme des Stücks „Das Gewitter“ wurde im Programmheft die Frage gestellt, was das Stück 1959 - im zehnten Jahr des Bestehens der Volksrepublik - dem chinesischen Publikum noch zu sagen habe. Es wird in erster Linie darauf verwiesen, dass man an den Problemen der Vergangenheit die Fortschritte der Gegenwart ablesen könne. In gewissem Sinne wird dieses gesellschaftskritische Stück somit per Interpretation in sein Gegenteil verkehrt. Indem das alte, angeblich überwundene System gesellschaftlicher Beziehungen vorgeführt wird, soll das neue gefeiert und gestärkt werden. Natürlich kann nicht genau festgestellt werden, ob diese Inskriptionen des Programmhefts den tatsächlichen Intentionen der Macher entsprachen oder ob es sich um politisch-ideologische Etikette handelte, unter deren Deckmantel doch noch einmal versucht wurde, auf nach wie vor bestehende, brennende soziale Probleme der Gegenwart hinzuweisen. Es wäre keine neue Erfindung der modernen chinesischen Theatergeschichte, sich entweder hinter historischen oder ausländischen Stücken zu verstecken, um Zensurmaßnahmen zu umgehen oder aber ihnen scheinbar entgegenzukommen. Das Gefälle zwischen offizieller Verlautbarung und quasi-kritischer Sicht zeigte sich an zwei Beiträgen zum Thema in einer der wichtigsten Theaterzeitschriften. Zeitlich versetzt erschien zunächst die Mitteilung darüber, dass dieses Stück im Rahmen einer Gedenkfeier zu Ehren Ostrowskis am 9.7.1959 wieder aufgeführt wurde.<sup>1101</sup> Im Mittelpunkt stand dabei die chinesisch-sowjetische Freundschaft. Zur Aufführung erschienen hochrangige Vertreter der Kulturszene beider Seiten bis hin zum sowjetischen Botschafter. Nur drei Ausgaben der Theaterzeitschrift später erschien eine Theaterkritik, die sich ausführlich mit den künstlerischen Qualitäten dieser Inszenierung beschäftigte. Nachdem zunächst Ostrowskis Werk gewürdigt wurde, folgte ein glatter Verriss der Inszenierung. Diese befand man für zu oberflächlich und plakativ. Sie sei den subtilen Figurenzeichnungen der Vorlage nicht

---

<sup>1100</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.46

<sup>1101</sup> „Beijing jinian „Da leiyou“ shang yan yi bai zhou nian“ (1959/13) a.a.O. S.33

gewachsen.<sup>1102</sup> Nun ist es mit der Theaterkritik in China eine ganz eigene Sache. Möglicherweise galt die Kritik gar nicht der Inszenierung, sondern der Person Sun Weishi.

Premiere	Inszenierung
27.6.1960	„Der Seuchengott“ 瘟神 wenshen von: Kollektiv
Der Begriff „Seuchengott“ war eine Metapher für den Imperialismus, insbesondere den der USA, den Mao Zedong benutzte.	
1.6.1960	„Schwarze Sklaven seufzen zum Himmel“ 黑奴恨 hei nu hen nach Harriet Beecher Stoves „Onkel Toms Hütte“ Bearbeitung: Ouyang Yuqian
Ein Klassiker aus der Anfangszeit des chinesischen Sprechtheaters.	
30.4.1962	„Komödiantische Einakter von Čechov“ (契诃夫独幕剧喜剧晚会, qihetu dumuju xiju wanhui) 1. Der Heiratsantrag. Regie: Li Ding (李丁) 2. Das Jubiläum Regie: Zhang Shouwei (张守维) 3. künstlerische Anleitung: Sun Weishi Vorsätzlicher Gesetzesverstoß 明知故犯 (mingzhi gufan); vermutlich nach der Kurzgeschichte „Das Gericht“ Regie: Shi Yifu (石一夫) 4. Der Dummkopf 蠢货 (chunhuo); Vorlage war nicht zu ermitteln Regie: Tian Chengren (田成人)
März 1963	Die Brüder Jerschow. (1959) Ye'ershaofu xiongdi 叶尔绍夫兄弟 nach einem Roman von Vsevolod A. Kočetov (1912-1973) bearbeitet u.a. durch Sun Weishi
Der Roman soll zu jener Zeit in China sehr bekannt gewesen sein. Er behandelt auf eher didaktische Weise Probleme des sozialistischen Aufbaus. Da es kein Programmheft zu dieser Inszenierung mehr gibt war nicht herauszufinden, wer Regie führte.	
1.2.1964	Und ewig fließt das Wasser des Fen-Flusses 汾水长流 (fenshui changliu) Theaterstück in acht Akten. bearbeitet nach dem gleichnamigen Roman von Hu Zheng (胡正) Bearbeitung: Hu Zheng und Lan Guang (兰光)
Der Roman erschien 1962. Ort der Handlung ist ein Dorf nahe den Ufern des Fen-Flusses in der Provinz Shanxi im Frühjahr 1954. In ihm wird das Schicksal dreier junger Leute, eines Parteisekretärs, eines fortschrittlichen Bauern und einer jungen Frau geschildert, die gegen den Widerstand der älteren Dorfbewohner Neues durchsetzen wollen. Das Neue besteht in der Hauptsache aus einer sozialistischen landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft	

Als Sun Weishi und ihr Mann 1966 von einem Arbeitsaufenthalt in Daqing, nach Peking zurückkehrten, wurden sie gleich nach ihrer Ankunft aus dem Zug gezerrt und zu einer der berüchtigten Kritikversammlungen ins Theater geschleppt, wo auf Wandzeitungen ihre Verbrechen notiert waren. Das Jugendkunsttheater Chinas, an dem Jin Shan gearbeitet hatte und das Zentrale Experimentiertheater existierten seit Anfang 1966 nicht mehr als eigenständige Theater, sondern waren als erste kulturevolutionäre Tat zusammengelegt worden.

<sup>1102</sup> Hong, Gu: „Da Leiyu‘ xin yanchu tansuo“. In: *Xiju Bao*. 1959/16. S.17 ff. „大雷雨‘新演出探索“In: 戏剧报. 1959年16期. („Der Versuch einer Neuinszenierung von ‚Das Gewitter‘“. In: *Zeitschrift für Theater*)

1967, die Kulturrevolution war seit einem Jahr im Gange, wurde Sun Weishi indirekt angegriffen, indem sie zur Kronzeugin gegen hohe Führungskader der KP, z.B. gegen den Aussenminister Chen Yi antreten sollte, was sie verweigerte. Hausdurchsuchungen waren die Folge. Auch ihr Adoptivvater Zhou Enlai wurde öffentlich angegriffen. Im Dezember 1967 kam es zu einer weiteren Hausdurchsuchung, bei der ihr Mann Jin Shan (1911-1982), der bekannte Regisseur und Schauspieler, der einst u.a. in „Leg deine Peitsche nieder“ zu Ruhm gelangt war, verhaftet wurde. Auch Sun Weishi wurde verhört und gefoltert. Am 1. März 1968 wurde sie schließlich im Theater, wo sie gerade Reinigungsarbeiten erledigte, verhaftet, nachdem Jiang Qing dies persönlich eingefädelt hatte. Am 14. Oktober desselben Jahres erlag sie im Gefängnis ihren Verletzungen. Zhou Enlai konnte nicht helfend eingreifen und auch nicht herausfinden, wo sie gefangengehalten wurde. Als er von ihrem Tod erfuhr, verlangte er eine Autopsie, jedoch war die Leiche bereits eingeäschert worden. Als ihre Schwester Sun Xinshi die Asche forderte, wurde ihr beschieden, dass die Asche von Konterrevolutionären nicht aufbewahrt würde. So ereilte Sun Weishi, die Tochter eines Märtyrers der Revolution, ein ähnliches Schicksal wie ihren Vater. Die Revolution fraß auch in China ihre Kinder.<sup>1103</sup> Jin Shan blieb acht Jahre in Haft und wurde im April 1975 entlassen. Seine Gesundheit war sehr angegriffen, so dass er in die südchinesische Provinz Guangzhou (Kanton) fuhr, um sich zu erholen. Dort erfuhr er vom Tod Zhou Enlais (gest. 8.1.1976), der anlässlich der verbotenen Trauerfeiern für Zhou zu einem Volksaufstand auf dem Tiananmen-Platz führte und das Ende der Kulturrevolution einleitete. Am 10. Juni 1977 wurde Sun Weishi durch das Kulturministerium rehabilitiert. Der Mord an ihr wurde der „Viererbände“ und dem einstigen designierten Nachfolger Maos und dann auf zweifelhafte Weise umgekommenen Lin Biao (林彪, 1907-1971) angelastet.<sup>1104</sup> Jiang Qing wurde nicht erwähnt. Anlässlich des dritten Gedenktages an Zhou Enlais Tod inszenierte Jin am Zentralen Experimentiertheater, dem Wirkungsort seiner Frau, im Andenken an die Opfer der Kulturrevolution das Stück „Aus der Stille“ (于无声处, yu wu sheng chu. Premiere 19.1.1979), welches von dem Arbeiter und Amateurtheaterkünstler Zong Fuxian (宗福先) geschrieben wurde und damals wie kein anderes diese Stimmung der Auflehnung und der Trauer auszudrücken wusste.<sup>1105</sup> Seit 1978 bekleidete Jin Shan bis zu seinem Tod am 7.7.1982 den Posten des Rektors der Zentralen Theaterhochschule.

---

<sup>1103</sup> Zu den biografischen Angaben über Sun Weishi vgl.: Fang, Percy Jucheng/ Fang, Lucy Guinong J. (1990) a.a.O. S.87-95; *Zhongguo dabeike quanshu. xiju.* (1989) a.a.O. S.258 f.; Zuo, Lai/ Liang, Huaqin (1986) a.a.O. S.71-104; Wang, Zheng: „San chun hui ying cun cao xin - Zhou Enlai yu Jin Shan, Sun Weishi“ In: Zhang, Ying (Hg.): *Zhou Enlai yu wenhua mingren.* Jiangsu jiaoyu bangongshe 1998. S.188-199 王正: „三春晖映寸草心 - 周恩来与金山, 孙维世“ In: 张颖 (主编): 周恩来与文化名人. 江苏教育出版社1998年. („Drei Frühlingssonnen, die kurz im Gras widerschielen. Zhou Enlai und Jin Shan, Sun Weishi“ In: *Berühmte Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und Zhou Enlai.*)

<sup>1104</sup> Vgl. „Dashiji 1976.10-1979.12“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1981.* Beijing 1981. S.242. „大事记1976.10-1979.12.“ In: 中国戏剧年鉴1981. 北京1981年.(„Chronik großer Ereignisse 1976.10-1979.12 In: *Chinesisches Theater-jahrbuch 1981*)

<sup>1105</sup> Das Stück hatte bereits am 18.11.1978 erstmals am Experimentiertheater Premiere. Regie führte die Regisseurin He Zhao (贺昭). Zum Stück selbst, seine Entstehung und seinem kulturpolitischen Kontext siehe auch: Krott, Martin: *Politisches Theater im Peking Fröhling 1998. „Aus der Stille“ von Zong Fuxian. Übersetzung und Kommentar.* Bochum 1980. (Chinathemen; Bd.1)



### **7.3 Zentrales Experimentiertheater für Sprechtheater. (Zhongyang shiyan huaju yuan) 中央实验话剧院**

Seit etwa 1960 arbeitete das Theater selbstständig und hatte bis zu den Vorläufern der Kulturrevolution noch drei Jahre Zeit zum Experimentieren, denn die an politisch-propagandistischen Kampagnen reiche Geschichte der VR China beeinflusste schon seit 1957 die künstlerische Arbeit.

#### **7.3.1 Von der Gründung des Zentralen Experimentiertheaters 1962 bis zu seiner ersten doppelten Auflösung 1966 und 1973**

---

Seit 1962 agierte das Theater als eine von der Theaterhochschule unabhängige Institution, weil sich Lehrbetrieb und laufender Spielbetrieb entgegen ursprünglicher Pläne nicht miteinander vereinbaren ließen.<sup>1106</sup> Seitdem heisst das Theater Zentrales Experimentiertheater für Sprechtheater, wobei das „zentral“ im Namen darauf verweist, dass es sich um ein Staatstheater handelt, welches dem Kulturministerium direkt unterstellt ist im Gegensatz zu Stadttheatern oder Theatern auf Provinzebene. In der englischen Übersetzung des Theaternamens allerdings wird der Name „China National Experimental Theater“ bevorzugt.

1960 begann eine Reihe erneuter Kollektivarbeiten. Die erste Inszenierung dieser Art war das kollektiv geschriebene Stück „Die Eisenbahn der Helden“ (英雄列车, yingxiong lieche. Premiere 1.1.1960). Es beruhte auf der Vorlage eines Zeitungsartikel und eines authentischen Vorfalls, in welchem der heldenhafte Kampf und die gegenseitige solidarische Hilfe von Zuginsassen beschrieben wurde, die auf ihrer Reise von einem plötzlichen Hochwasser überrascht wurden und steckenblieben. Erst im Dezember 1959 war der Artikel über diesen Vorfall, der sich auf der Strecke zwischen Shenyang und Peking ereignete, erschienen. Die Umstände und Verfahrensweise der Stück- und Inszenierungsentwicklung wurden durch den Parteisekretär des Theaters später als Erfahrungsbericht referiert. Offenbar war es eine propagandistische und keine künstlerische Entscheidung, diese Inszenierung zu erarbeiten. Sie sei, nach Lin Wei, auch eine Reaktion auf die Kritik Maos an den „Da yang gu“(大洋故)-Stücken (da = große Inszenierungen, yang = westliche Stücke, gu = Adaptionen klassischer bzw. historischer Stücke), die die Theater vor allem spielten, anstatt sich dem neuen sozialistischen Helden zu widmen. Lin Wei kritisiert sein eigenes Theater für diese dekadenten Erscheinungen. Viele hätten nicht verstanden, dass das Theater dem Sozialismus und der Erziehung der Werktätigen zu dienen hätte. Ausserdem gäbe es Künstler, die sich zu sehr ihren eigenen künstlerischen Interessen widmen, ja sogar kapitalistische Verhaltensweisen zeigen

---

<sup>1106</sup> Dieser Konflikt wurde mir in diversen Interviews beschrieben und auch in einem Beitrag des Theaterjahrbuchs von 1984 erwähnt. Vgl. Liu, Binghuan: „Zhongyang shiyan huaju yuan“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1984*. Beijing 1984. S.500 刘炳寰: „中央实验话剧院“ In: *中国戏剧年鉴1984*. 北京1984年.(„Das Zentrale Experimentiertheater“ In: *Chinesisches Theaterjahrbuch 1984*.)

würden.<sup>1107</sup> Er nennt Sun Weishi nicht, aber diese Kritik zielt bereits auf sie ebenso wie auf den Intendanten Ouyang Yuqian. Dies ist m.E. auch Ausdruck eines Kompetenzstreites zwischen Parteioorganisation und Theaterleitung. Das Stück, bestehend aus acht Szenen, wurde in der Rekordzeit von 20 Tagen erarbeitet. Die neuen sozialistischen Beziehungen zwischen den Menschen sollten dargestellt werden. Um diesen Rekord zu brechen, wurde sogleich zum nächsten, auf einer wahren Begebenheit beruhenden Kollektivwerk geschritten mit dem Titel: „Für 61 Klassenbrüder“ (为了六十一个阶级弟兄, weile liushi yi ge jieji dixiong. Premiere 10.3.1960). Für dessen Erarbeitung und Inszenierung brauchte es nunmehr nur noch 80 Stunden, worauf im Programmheft hingewiesen wurde. Die dritte kollektive Inszenierung kam aufgrund eines Aufrufs des städtischen Peking Parteikomitees zustande, welches die Versorgung der Peking Bevölkerung mit Nahrungsmitteln beschleunigen wollte, nach dem der „Der große Sprung nach vorn“ vor allem ein Sprung nach hinten gewesen war und Ernährungsengpässe zur Folge hatte. Die Helden des landwirtschaftlichen Produktionskampfes sollten auch künstlerisch angefeuert werden. Das Ergebnis war ein Vierakter mit dem Titel „Dem Drachenmaul die Nahrung entreissen“ (龙口夺宝, longkou duo bao. Premiere: 26.7.1960). Darin wurde der Kampf um die Weisskohlernte geschildert. Einen Monat vorher hatte ein antiamerikanisches, kollektiv verfasstes Propagandastück mit dem Titel „Der Seuchengott“ Premiere. (瘟神, wenshen. Premiere: 27.6.1960). Auf dem Programmheft wurde eine beschwörerische Figur in weitem Umhang mit nach oben gerichteten Armen abgebildet. In der rechten Hand ist eine Atomrakete mit der Aufschrift A, umringt von Dollarzeichen abgebildet. In der linken Hand sah man eine lachende Theatermaske, umringt von Hakenkreuzen. Der Kopf des Geistes ist einem Totenschädel mit zwei verschiedenen Gesichtshälften nicht unähnlich. Um den Hals trägt er eine dicke Kette und über dem Kopf schwebt ein Kreuz, welches mittig zwischen Dollarzeichen und Hakenkreuzen angeordnet ist. Im Mai 1960 soll es eine Molière-Inszenierung gegeben haben mit dem Titel „Der falsche Edle“ (伪君子, wei junzi. Premiere: Mai 1960), wobei es sich vermutlich um „Der Bürger als Edelmann“ (1670) handelte. Zu dieser Inszenierung gibt es keine Unterlagen mehr.

In den Jahren 1961-1963 wurden in der Hauptsache chinesische Stücke inszeniert, die sich mit historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts vor Gründung der VR China beschäftigten. So konnten die Mühen der Ebenen des sozialistischen Alltags ein bißchen aufgefrischt werden mit der Erinnerung an die revolutionären Kämpfe von einst. „Das wütende Toben der rauchenden Berge“ (火焰山的怒吼, huoyanshan de nuhou. Premiere: 30.4.1962) von Bao Erhan (包尔汉), ein wieder sehr opulent und musikalisch inszeniertes Stück, handelt zum Beispiel von einem Bauernaufstand während der Qinhai-Revolution in der uigurischen Provinz Xinjiang im Zeitraum zwischen 1913 und 1914. Dort hatten sich Uiguren und Chinesen im Kampf zusammengeschlossen. Das Stück diene der Idee des zusammengeschweissten Vielvölkerstaats, der in Harmonie die verschiedenen Nationalitäten in ihrem Kampf für den Sozialismus verbindet. Das Stück sollte ursprünglich „Blutsbrüder im Kampf“ (战斗中血的友谊, zhandou zhong xue de youyi) heissen. Einige Monate später wurde die von Chen

---

<sup>1107</sup> Lin, Wei: „Guanyu huaju'yingxiong lieche'de juzuo jingyan jieshao“ In: *Xiju Xuexi*. 1960/9. S.234-247. 林韦: „关于话剧‘英雄列车’的剧作经验介绍“ In: 戏剧学习. 1960年第9期. („Theaterarbeitserfahrungen zum Sprechtheaterstück ‚Die Eisenbahn der Helden‘“ In: *Theaterstudien*.)

Baichen 1942 während des Antijapanischen Widerstands geschriebene satirische Komödie „Der Hochzeitsmarsch“ (jiehun jinxing qu. Premiere: 25.8.1962) aufgeführt. Die Handlung spielt im Jahr 1940 in Chongqing und behandelt die Weigerung der Nationalpartei (guomindang), sich gegen die japanischen Besatzer zur Wehr zu setzen. Um Haltungen und daraus resultierende Lebenswege während des Kampfes gegen die Nationalpartei ging es auch in dem Stück „Drei Lebenswege“ (三人行, san ren xing. Premiere: 9.6.1963) von Yang Hansheng (阳翰笙), dessen Geschichte in der Zeit von 1947-1952 angesiedelt ist. Die drei Hauptfiguren sind diesmal keine Arbeiter, Bauern und Soldaten, sondern Intellektuelle, nämlich drei befreundete Hochschulprofessoren. Ihre Wege trennen sich, da sie zu den Kämpfen ihrer Zeit jeweils unterschiedlich Stellung nehmen. Einer schließt sich der KP Chinas an, einer hat Sympathien für die Nationalpartei und ein dritter ist ein „amerikanisch-demokratischer Individualist“. Die Botschaft, die an die Intellektuellen geht ist schließlich, dass sie Umdenken, sich ins wahre Leben und in den Kampf stürzen sollen, um mit den Arbeiter- und Bauernmassen zu verschmelzen. Mit dem Stück „Der Stempel“ (夺印, duo yin. Premiere: August 1963) wurde erneut mit volksnahen, traditionellen Spielweisen experimentiert, wie das schon bei „Ein Haufen widerlicher Gestalten“ der Fall gewesen war, denn bei der Stückvorlage, die für das Sprechtheater bearbeitet wurde, handelte es sich um eine Yang-Oper (杨戏, yangxi), die aus der Provinz Jiangsu und der dortigen Stadt Yangzhou stammt. In der Aufführung wurde auf landwirtschaftliche Arbeitsgesänge (号子, haozi) zurückgegriffen, ein Stimmenimitator (kouji) und ein Sänger traten auf. Inhaltlich erzählte man erneut Geschichten aus einer Genossenschaft. Dieses Stück soll während der Kulturrevolution neben den acht revolutionären Modellstücken in China oft gespielt worden sein. Der Spielplan rundete sich durch ausländische Stücke ab. Dazu gehörte der Adaptionklassiker des chinesischen Sprechtheaters aus den allerersten Anfängen, das Stück „Die Sklaven seufzen zum Himmel“ (黑奴恨, hei nu hen. Premiere: 1.6.1961) von Ouyang Yuqian nach dem Roman „Onkel Toms Hütte“. Es wurde anlässlich des ersten Todestage dieses großen Theatermannes, der 1962 gestorben war, noch einmal aufgeführt. 1962 gab es einen unterhaltsamen Čechov-Abend, der vier Einakter vorstellte. (Premiere: 21.7.1962). Schließlich erinnerte man sich auch wieder der sowjetischen Literatur und erfreute das Publikum mit der Theaterbearbeitung „Die Brüder Jerschow“ (1959) (叶尔绍夫兄弟, Ye’ershaofu xiongdi. Premiere: März 1963) nach dem damals in China sehr bekannten, gleichnamigen Roman von von Vsevolod A. Kočetov (1912-1973). Die Jahre 1964 und 1965 verliefen künstlerisch nicht sehr produktiv. Nach einer Phase relativer Ruhe war es im Zuge einer neuen Kampagne wieder Zeit, an die Seite der Werktätigen gestellt zu werden. 1964 ging eine Hälfte des Theaters aufs Land, die andere arbeitete in einer Fabrik. 1965 verreiste man erneut. Anfang 1964 hatte eine weitere Romanadaption Premiere, die diesmal auf einem chinesischen Gegenwartsroman beruhte und sich mit den Geschlechterbeziehungen auf dem Lande im Konflikt zwischen alter Tradition und neuer Liberalität beschäftigte: „Und ewig fließt das Wasser des Fen-Flusses“ (汾水长流, fenshui changliu. Premiere: 1.2.1964). Im Februar folgte „Die Vielen, die man nicht vergessen darf“ (千万不要忘记, qian wan bu yao wangji. Premiere: Februar 1962) von Cong Shen (丛深). Das Stück behandelt das Leben junger Leute im Widerstreit zwischen persönlichem, z.B. materiellem, als kapitalistisch apostrophiertem

Begehren und den Forderungen nach kommunistischer Uneigennützigkeit. Einer der Protagonisten hatte sich nach seiner Heirat mit einer Krankenschwester plötzlich auf egoistische Weise entwickelt. Dies wurde kritisiert.<sup>1108</sup> 1965 kam nur eine einzige Inszenierung mit dem Titel „Die Schwestern aus dem Bergdorf“ (山村的姐妹, shancun jiemei. Premiere: April 1965.) zustande. Materialien über dieses Projekt sind, ausser einem Foto, nicht mehr zu finden. Was sich in den Jahren 1964 und 1965 andeutete, in denen Mao Zedong massiv gegen Künstler und Kulturfunktionäre vorging, wovon der 1965 herbeinszenierte Skandal um die gesellschafts- und Mao-kritische Pekingoper „Hai Rui verlässt sein Amt“ (海瑞罢官, hai rui baguan. 1962) des Pekingener Oberbürgermeisters Wu Han (吴晗) einen entscheidenden Höhepunkt bildete, wurde 1966 mit dem Beginn der sogenannten Proletarischen Kulturrevolution fortgeführt. Das Theater wurde aufgelöst und mit dem Jugendkuntheater Chinas unter dessen Namen zusammengelegt. Über den Spielplan im Zeitraum 1966-1973 ist wenig zu erfahren. In der Dokumentationsabteilung des Zentralen Experimentiertheaters fanden sich lediglich Angaben zu zwei Inszenierungen, beide vom März 1966. Während von der Inszenierung „Menschen, die mich vergessen haben“ (忘我的人, wang wo de ren) nichts geblieben ist, ausser dem Titel, wurde mit dem von fünf jungen Schauspielern, Regisseuren und Dramatikern kollektiv das Stück „Der Frühlinswind richtet die Weiden auf“ (春风杨柳, chunfeng yang liu.) erarbeitet. Sie waren im Zusammenhang mit der „Sozialistischen Erziehungsbewegung“ (社会主义教育运动, shehui zhuyi jiaoyu yundong) und der „Bewegung der vier Bereinigungen“ (四清运动, siqing yundong) 1965 aufs Land geschickt worden, um sich erneut von den werktätigen und revolutionären Bauernmassen weiterentwickeln zu lassen. In dem Stück verarbeiteten sie ihre dort gemachten Erlebnisse. 1973 erfuhr das Theater eine erneute Umstrukturierung, verbunden mit einer Umbenennung. Dem Jugendkuntheater Chinas, in welchem das Zentrale Experimentiertheater aufgelöst worden war, wurde erneut fusioniert mit dem „Kinderkuntheater Chinas“ (中国儿童艺术剧院, zhongguo ertong yishu juan).<sup>1109</sup> Alle drei Theater zusammen trugen den Namen „Sprechtheatertruppe Chinas“ (中国话剧团, zhongguo huaju tuan).<sup>1110</sup> Über den Spiel- und Arbeitsbetrieb der „Sprechtheatertruppe Chinas“ ist wenig bekannt. Viele Künstler fanden sich in Umerziehungs- oder Arbeitslagern und im Gefängnis wieder, andere wurden mit Hausarrest belegt. Dennoch ist (in erster Linie propagandistisch produziert) worden. Im Theaterjahrbuch von 1981 fand ich ein Foto, das fröhlich lachende, winterlich gekleidete Menschen mit Akkordeon und Trommel zeigt, untertitelt mit: „Die Sprechtheatertruppe Chinas übermittelt im Gebiet des Tanggebirges eine Grußadresse“.<sup>1111</sup> Mir liegt ein Programmheftoriginal aus jener Zeit vor, welches nicht genau zu datieren ist. Es gehört zu einer

---

<sup>1108</sup> Angaben zum Stückinhalt entnahm ich dem Programmheft des Jugendkuntheaters China, welches das Stück auch aufgeführt hat, allerdings unter dem Titel „Ich wünsche dir Gesundheit“ (zhu ni jiankang, 祝你健康). Das Zentrale Experimentiertheater hat zu der Aufführung kein Programmheft mehr.

<sup>1109</sup> Das Kindertheater war 1949 dem Jugendkuntheater Chinas als „Kinderensemble“ (儿童队, ertongdui) zugeordnet gewesen. 1953 bekam es einen eigenen Status unter dem Namen „Kindertheaterensemble Chinas“ (中国少年儿童剧院) und wurde am 1.6.1956, dem Internationalen Kindertag, dem Kulturministerium unterstellt, was eine erneute Namensänderung zur Folge hatte. Nun hieß es wie oben genannt „Kinderkuntheater Chinas“. Doch wegen der kulturrevolutionären Fusion verlor es schon 1973 seinen Namen wieder. vgl.: *Zhongguo dabeike quanshu. xiju*. (1989) a.a.O. S.510 f.

<sup>1110</sup> Vgl. Liu, Binghuan (1984) a.a.O. S.500

<sup>1111</sup> Vgl.: „Dashiji 1976.10 - 1979.12“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1981*. a.a.O. S.243

Inszenierung mit dem Titel „An der Flussbiegung des Ahorndorfes“ (枫树湾, fengshu wan). Dem Programmheft ist der Ausspruch Mao Zedongs „Die Macht kommt aus den Gewehrläufen“ (枪杆子里面出政权, qiangganzi li mian chu zhengquan) vorangestellt. Das Stück ist durch die „Sprechtheatertruppe der Provinz Hunan“ (湖南省话剧团, hunan sheng huaju tuan) kollektiv erarbeitet und von Chen Jianqiu (陈健秋) zusammengeschrieben worden. Hunan war die Heimatprovinz Maos. Es entstand unter Mitwirkung verschiedener Kulturgruppen der Armee und anderer Einrichtungen. Es spielt in den Jahren 1926 und 1927 und handelt vom Kampf bäuerlicher Armeen, die unter Mao entstanden waren, gegen Tschiang Kaischs Armee. Die erste Inszenierung nach der Kulturrevolution, die sowohl als Abgesang auf die gerade überstandene Periode und als Auftakt für das Neue verstanden werden kann, wurde noch unter dem Theaternamen Sprechtheatergruppe Chinas erarbeitet. So wie 1956 das Theater mit einer Komödie eröffnet worden war, so begann man auch diesen Neuanfang mit einem Lachen. Gezeigt wurde die satirische Komödie „Wenn die Ahornblätter sich rot färben“ (枫叶红了的时候, fengye hongle de shihou. Premiere: 29.5.1977) von Jin Zhenjia (金振家) und Wang Jingyu (王景愚). Inhaltlich behandelt der Fünfkakter den „Kampf in einem Forschungsinstitut um die Vollendung eines Projektes gegen die Sabotage der (Vierer-) Bande im Herbst 1976 kurz vor deren Sturz.“<sup>1112</sup> Dieses Stück ist in die sogenannte „Narbenliteratur“ einzuordnen, die in der VR China nach der Umbewertung der kulturrevolutionären Politik und der Etablierung des Sündenbocks „Viererbande“ entstand. Der Schwung der Bewältigungswelle wurde sogleich benutzt, um die nachfolgende Politik der Modernisierung, wirtschaftlichen Liberalisierung und der Öffnung des Landes nach aussen - wie sie durch Deng Xiaoping betrieben wurde, propagandistisch zu unterstützen.<sup>1113</sup> Dass der chinesischen Bevölkerung nicht von Beginn an klar war, wie sehr der Vorsitzende Mao selbst in die kulturrevolutionäre Katastrophe verstrickt war, die man als Ausläufer seiner Vorstellungen von der „permanenten Revolution“ interpretieren kann, wird im Programmheft des Theaters deutlich. Vorangestellt wurde ein Zitat von Mao Zedong:

„Alle finsternen Mächte, die die Volksmassen gefährden, müssen demaskiert werden. Alle revolutionären Kämpfe der Volksmassen müssen besungen werden. Darin besteht die grundlegenden Aufgabe der revolutionären Kunst- und Kulturschaffenden.“<sup>1114</sup>

### 7.3.2 1978 und 1979. Künstlerische Explosionen

Im April 1978 erfolgte der Beschluss, die drei zwangsfusionierten Theater wieder zu trennen und ihnen ihren ursprünglichen Namen wiederzugeben.<sup>1115</sup> In den 1980er Jahren soll es eine Diskussion um den Theaternamen gegeben haben, wobei das Attribut *experimentell* zur Disposition stand. Es ist wohl vor allem dem bereits verstorbenen Regisseur Geng Zhen (耿震)

<sup>1112</sup> Krott (1980) a.a.O. S.87

<sup>1113</sup> ebd. S.83-104

<sup>1114</sup> Programmheft zur Inszenierung

<sup>1115</sup> Vgl.: „Dashiji 1976.10 - 1979.12“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1981*. a.a.O. S.243

zu verdanken, dass diese Änderung dann doch nicht vorgenommen wurde<sup>1116</sup>. Ende der 1990er Jahre sah es allerdings im Zuge der wirtschaftlichen Entwicklung so aus, dass das Theater den Namen Nationaltheater Chinas annehmen und von sich aus mit dem Jugendkunsththeater Chinas fusionieren will. Weiteres bleibt abzuwarten. Zumindest hat es bereits 1996 klare Vorstellungen über einen Theaterneubau gegeben, der 550 Sitzplätze beherbergen, sowie mit einer Drehbühne ausgestattet sein soll. Das Bauwerk soll über eine Grundfläche von 5660 m<sup>2</sup> verfügen.<sup>1117</sup> Die ersten vier Inszenierungen nach der neu gewonnenen institutionellen Unabhängigkeit versuchten, sich mit der Kulturrevolution auseinanderzusetzen und gleichzeitig eine neue Standortbestimmung für die Rolle der Künstler, für die eigene Arbeit also, zu entwickeln. Das Stück „Der letzte Vorhang“ (最后一幕, zuìhòu yì mù. Premiere: 26.8.1978) von Lan Guang (兰光) lässt Theaterkünstler als Protagonisten auftreten, die sich im antijapanischen Kampf und während des Bürgerkrieges mit ihrer Kunst um den Preis des eigenen Lebens für eine bessere Zukunft einsetzten. Im Programmheft wurde z.B. das „Dritte Büro des politischen Amtes der Militärkommission der Guomindang“ erwähnt, welches während der kurzen Einheitsfront zwischen der KP Chinas und der Nationalpartei u.a. durch den Dramatiker Guo Moruo sowie Zhou Enlai geleitet worden war.<sup>1118</sup> Das Stück stand zwischen 1959 und 1962 anlässlich des 50.Jahrestages der chinesischen Sprechtheaterbewegung landauf, landab auf den Spielplänen, jedoch nicht im Zentralen Experimentiertheater, welches es erst 1978 aufnahm. Im Juni 1981 wurde die Inszenierung vom August 1978 noch einmal aufgenommen, um, wie es im Programmheft hieß, die von der kulturrevolutionären Viererbande (四人帮, sìrénbāng) verfolgten Künstler zu ehren, Zhou Enlai zu gedenken, den 60. Jahrestag der KP Chinas zu feiern und die Jugend mit der Widerstandsgeschichte ihres Landes vertraut zu machen. Sie sollten sich das Wirken von Künstlern anschauen, die (noch) daran glaubte, dass die KP Chinas in der Lage ist, Probleme zu lösen und sich (noch) vom Marxismus-Leninismus und den Mao Zedong-Ideen leiten lassen. Das klingt fast wie eine Selbstbeschwörung, denn die Kulturrevolution hatte Traumata verursacht, die kein wirkliches Vertrauen mehr aufkommen ließen. Diesem Stück folgte das bereits erwähnte „Aus der Stille“ (于无声处, yú wú shēng chù. Premiere: 18.11.1978) von Zong Fuxian, welches die Widerstandsbewegung auf dem Tiananmen-Platz von 1976 zum Gegenstand hatte. Mit der Inszenierung „Ein Lied auf die Liebe“ (爱情之歌, àiqíng zhī gē. Premiere: 28.1.1979) von dem Schauspieler Ai Changxu (艾长绪) wurde der individuelle Anspruch des Menschen auf Liebe betont, der während der Kulturrevolution mit Füßen getreten und als bourgeois-individualistisch quasi verboten wurde. Liebesgeschichten kamen in den Künsten nicht mehr vor. Nun wandte man sich an die junge Generation, die sich diesen Anspruch bewahren und ihn schätzen soll. Dabei wurde betont, dass dies nicht nur auf junge Menschen zutrifft, sondern auch auf ältere und alte Leute. Darin lag eine klare Botschaft für ein menschlicheres Miteinander in der chinesischen Gesellschaft, die in ihrer kulturrevolutionären Phase das Liebes- und Lebensglück so vieler Menschen zerstört hatte. Man hatte Grund zu neuer Lebenslust, denn am 8.März 1979 war anlässlich des 81.Geburstages

---

<sup>1116</sup> Diese Information verdanke ich Ma Shuliang, einem Schauspieler des *Zentralen Experimentiertheaters*, den ich am 3.11.1994 interviewte. Die genaueren Hintergründe der Diskussion konnte er mir leider nicht sagen.

<sup>1117</sup> Wang, Zhengchun/ Xian, Jihua (Hg.): (1996) a.a.O. S.122

<sup>1118</sup> s.a. Eberstein (1983) a.a.O. S.144-155

Zhou Enlais die Kulturrevolution öffentlich und offiziell als konterrevolutionär gebrandmarkt und gleichzeitig die Politik des Großen Sprungs nach vorn wie die der Volkskommunen kritisiert worden.<sup>1119</sup> Mit einer Festveranstaltung zum 100. Geburtstag von Ouyang Yuqian im April 1979, wo durch die Zentrale Theaterhochschule, das Pekingoper-Theater (北京京剧院, beijing jingju yuan) sowie durch das Zentrale Experimentiertheater Ausschnitte aus seinem berühmten Stück „Der Pfirsichblütenfächer“ gezeigt wurden, setzte sich das Theater mit seinen künstlerischen Wurzeln auseinander. Dem folgte im Mai eine Festveranstaltung anlässlich des 60. Jahrestages der Vierten-Mai-Bewegung von 1919. Studierende der Theaterhochschule zeigten einen komödiantischen Einakter ebenso wie das Experimentiertheater. Der dritte Einakter, der das Programm beschloss, wurde vom Jugendkunsttheater gezeigt. Mit Chen Baichens (陈白尘) „Lied vom großen Sturm“ (大风歌, da feng ge. Premiere: 24.6.1979) folgte eine theatral opulente, hoch symbolische Abrechnung mit der Rolle Jiang Qings als machtgieriger Ursupatorin an der Seite eines mächtigen Mannes im Kleid eines historischen Dramas, welches sich der historisch verbürgten, machtinteressierten Gestalt der Kaiserin Lü aus der Zeit der Westlichen Han-Dynastie (206 v.u.Z.-24) widmete. Die Idee zu diesem Werk sei Chen während des 1976er Tiananmen-Aufruhrs gekommen. Die Inszenierung zog geradezu genüsslich alle Register großen Theaters bis hin zum Einsatz von Orchester und Chören. Dem folgte das nicht minder ambitionierte Projekt „Jian Zhen reist nach Japan“ (鉴真东渡, jianzhen dongdu. Premiere: Oktober 1979) von Qi Zhixiang (齐致祥) und Wu Baozhang (吴葆璋). Erneut wurde eine historische Geschichte bemüht, die von der Bildungsreise des buddhistischen Mönchs Jianzhen nach Japan in der Tang-Dynastie erzählte. Die Inszenierung würdigte politisch einerseits den ersten Jahrestag der chinesisch-japanischen Freundschaftbeziehungen. Künstlerisch und gesellschaftspolitisch relevanter erscheint mir, dass erstmals nach der langen Verschlussenheit nach aussen wieder ein Chinese vorgestellt wird, der sich in die Welt begibt, der weltoffen ist. Nun besann man sich erstmals seit 1949 auf die Seiten kulturellen Austausches mit Japan, welches bis dahin nur als faschistischer Erzfeind behandelt worden war. Der anti-japanische Widerstandskampf und seine Mythen waren ein wichtiges Legitimationsinstrument im Selbstverständnis der KP Chinas gewesen. Mit dieser Inszenierung leitete man einen signifikanten Paradigmenwechsel ein, der andere Erzfeinde wie Taiwan und die USA in den 1980er Jahren mit einschließen sollte, wie noch zu zeigen sein wird. Das Thema des antifaschistischen Widerstandskampfes wurde keineswegs ad acta gelegt, jedoch erfuhr es eine historische Differenzierung und neue Nuancen der Interpretation. Mit den Inszenierungen „Die Zukunft ruft“ (未来在召唤, weilai zai zhao hu. Premiere: 16.6.1979) von Zhao Zixiong (赵梓雄) und „Blumen, die vom Frühling künden“ (报春花, bao chun hua. Premiere: Dezember 1979) von Cui Dezhi (崔德志) stellte sich das Theater in den Dienst der neuen Öffnungs- und Wirtschaftspolitik Deng Xiaopings, die die Vier Modernisierungen von Wirtschaft, Landwirtschaft, Militär sowie Wissenschaft und Kultur anstrebte. In den Jahren 1977 bis 1979 sind mehr Inszenierungen erarbeitet worden als je in einem vergleichbaren Zeitraum zuvor.

### **7.3.3 1980-1989. Komödien und Innovationen.**

---

<sup>1119</sup> *Die Volksrepublik China 1949-1979.* (1980) a.a.O. S.308

Diese Dekade wurde eingefasst durch zwei Projekte, die auf die Geschichte des Theaters verwiesen. 1980 stand „Der Diener zweier Herren“ (Premiere: 2.7.1980) in der Einrichtung von 1956 auf dem Spielplan. Im Mai 1989 fand eine Gedenkveranstaltung zur Ehren Ouyang Yuqians statt. Schon 1983 war das französische Stück „Frisch gemalt“ in der Übersetzung von Ouyang Yuqian aufgeführt worden. Die 1980er Jahre hatten eine Fülle von Neuem und von thematischer und formaler Vielfalt zu bieten. Die Öffnung nach aussen vollzog sich zum Beispiel seit 1982 durch Kontakte mit japanischen Theaterkünstlern, die das Theater mehrfach offiziell besuchten, sowohl zum Gesprächsaustausch als auch zu Inszenierungen. 1983 bekam das Theater von einer australischen Delegation Besuch. 1989 fand das erste Auslandsgastspiel statt.

Es war die Zeit, in der man sich von der chinesischen Stanislawski-Rezeption etwas befreien wollte, die Yang Zongjing in einem Gespräch eine „Zwangsjacke“ nannte. Dazu gehörten die Experimente zu den Stücken von Liu Shugang ebenso wie die Erfindung der Minikomödien (微型喜剧, weixing xiju) und die erstmalige Auseinandersetzung mit dem westlichen Genre der Pantomime (哑剧).

- „Pantomime“ (哑剧, yaju. Premiere: 25.8.1983) von und mit You Benchang (游本昌)
- „Amüsante Anekdoten von heute“ (今日趣闻, jinri quwen. Premiere: 10.10.1984.) von Xia Junyin (夏钧寅) sowie von und mit Tantai Renhui (澹台人慧). Minikomödien (微型喜剧, weixing xiju)

Erstmals wurde ein Stück auf der Grundlage eines Spielfilms, noch dazu eines amerikanischen Boxerfilms, erarbeitet und damit eine intermediale Beziehung zwischen Theater und Film hergestellt. In dem Stück ging es um die Auswirkungen des Profisports auf den Menschen, der eine interessante Metapher für die neuen Existenzängste und damit verbundenen ethisch-moralische Fragestellungen anbot.

- „Body and Soul“ (灵与肉, ling yu rou. Premiere: 1.1.1981) von Liu Shugang (刘树纲).

Erstmals in der Geschichte dieses Theaters führte eine Amerikanerin Regie. Auch wenn es sich um die Witwe des amerikanischen Journalisten Edgar Snow handelte, der in den 1930er Jahren und später bekanntermaßen ein enger Bekannter sowohl Zhou Enlais als auch Mao Zedongs war, kann von einem aussergewöhnlichen Ereignis für ein chinesisches Staatstheater gesprochen werden. Lois Wheeler Snow inszenierte „Our Town“ von Thornton Wilder.

Ausserdem wurden mit Autoren wie Lu Xun und Cao Yu Klassiker der chinesischen historischen Theatermoderne der revolutionär-demokratischen Linie rezipiert.

- „Die wahre Geschichte von Ah Q“ (阿Q正传, A Q zhengzhuan. Premiere: 3.8.1981), nach der gleichnamigen Erzählung von Lu Xun (鲁迅) in der Bearbeitung von Chen Baichen (陈白尘).
- „Der Pekingmensch“ (北京人, beijing ren. Premiere: 8.8.1989) von Cao Yu (曹禺).

Diese Inszenierung setzte ein neues, nie dagewesenes Novum, indem sie nämlich als erstes Gastspiel des Theaters im Ausland, in der Sowjetunion präsentiert wurde. Dieses Ereignis des Auslandsaufenthaltes, das fast alle Ensemblemitglieder das erste mal in ihrem Leben erlebten, sollte einen tiefen Eindruck bei den Beteiligten hinterlassen.



Erstmals wurde 1984 Produktwerbung auf dem Programmheft von „Heimat“ abgedruckt und das auch noch in Farbe. Programmheftwerbung wurde dann nur noch einmal und sehr viel dezenter als schriftliche Anzeige für einen Buchladen durch die „Amüsanten Anekdoten von heute“ wiederholt. Das wird sich im nächsten Jahrzehnt weiterentwickeln. Sowohl das Papier als auch die Druckqualität verbesserten sich wesentlich. Man ging ausserdem fast regulär dazu über, in den Programmen die Passfotos des jeweiligen Ensembles schwarz-weiss abzudrucken. Die in den Programmheften untergebrachten Publikumsansprachen warben sehr freundlich für das Theater und seine Arbeit. Chinesische Haushalte, zumal die großstädtischen, waren mittlerweile zu einem hohen Prozentsatz mit Fernsehern ausgestattet und hatten darüberhinaus ein nie dagewesenes Freizeitangebot zu ihrer Verfügung. Man musste seine Besucher also kundenfreundlich ansprechen UND auch Unterhaltung bieten. Ein erstaunlich hoher Anteil des Spielplans bestand aus Komödien, Schwänken, Satiren und Farcen.

Die Linie von **Gegenwartsstücken** des aktuell-politischen Engagements mit der neuen Öffnungs- und Wirtschaftspolitik wurde fortgeführt. Neue Schlagworte wie „Reform & Öffnung“ (改革开放, gaige kaifang) oder „Vier Modernisierungen“ (四个现代化, si ge xiandaihua), tauchen immer häufiger auf und kennzeichneten die Demarkationslinie eines neuen Zeitalters, spätestens bis zu den Studentenunruhen im Juni 1989 auf dem Tiananmen-Platz und deren blutiger Niederschlagung. Nicht mehr das Mao-Zedong- Denken stand ideologisch im Vordergrund, sondern das „Deng-Xiaoping-Denken“ einer sozialistisch umrahmten, marktwirtschaftlichen Entwicklung. Diese Sorte von Gegenwartsstücken kann man in zwei Hauptkategorien aufteilen. Die eine Gruppe ließe sich unter dem Begriff **Produktionsstücke** zusammenfassen, die sich mit dem Arbeitsalltag in Fabriken und landwirtschaftlicher Produktion beschäftigen. Dies geschieht auch in Form von Satiren und Komödien. Dazu gehörte die Wiederaufnahme bzw. Fortführung der Inszenierungen

- „Blumen, die vom Frühling künden“ (bao chun hua),
- „Die Morgendämmerung des grauen Reiches“ (灰色王国的黎明, huisi wanguo de liming. Premiere: 24.10.1980) von Zhong Jieying (中杰英);
- „Die Söhne der Erde“ (土地的儿子, tudi de erzi. Premiere: 18.12.1981) von Gong Huayuan (龚华源);
- „Heimat“ (故土, gutu. Premiere: 12.10.1984) nach dem Roman der Autorin Su Shuyang (苏叔阳) in der Bearbeitung von Zhao Yusheng (赵云声) und Ai Changxu (艾长绪).

Der Diskurs über die neue Rolle der Intellektuellen in einer chinesischen Gesellschaft, die sich nur mithilfe dieser sozialen Gruppe reformieren kann, wurde reflektiert in der Inszenierung:

- „Wu Laojius Ärger“ (吴老九和他的烦恼, wu laojiu he ta de fannao. Premiere: 11.9.1984) von Zhong Jieying (中杰英).
- Der Vorname Lao Jiu, „Alte Nummer Neun“ verweist auf den niedrigen sozialen Status Intellektueller seit 1949 und besonders während der Kulturrevolution. Hauptfigur des Stücks ist der Ingenieur Wu, dessen Vorname eben „Alte Nummer Neun“ ist. Er versucht, in seinem Betrieb gegen verschiedenen Widerstand, Neuerungen einzuführen. Dabei sieht er sich mit Vorurteilen konfrontiert.

- „Wie Drachenflug und Phönix Tanz“ (龙飞凤舞, longfeifengwu. Premiere: 23.1.1982) von Zhu Bingxuan (朱炳宣); ein Bauernschwank, der in einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft spielt.
- „Der Abteilungsleiter der Lohnabteilung“ (劳资科长, laozi kezhang. Premiere: 24.11.1983) eine Satire (讽刺戏, fengci xi) von Meng Hua (孟华).

Der wissenschaftliche Fortschritt wurde in dieser Stückauswahl, nach der extremen Bildungsfeindlichkeit der kulturrevolutionären Phase, ebenso thematisiert, wie die neuen, bahnbrechenden Entwicklungen in der Industrie und in der Landwirtschaft, wo wieder auf private Bewirtschaftung mit eigenem Profit orientiert wurde. Das Intellektuellenthema und die Botschaft, dass wissende, gut gebildete Leute auch in Zeiten harten Kampfes gebraucht werden, wurde mit einer Inszenierung untermauert, die in der Zeit des antijapanischen Widerstandskampfes spielt. Es sind nicht nur die revolutionären Arbeiter-, Bauern- und Soldatenmassen gewesen, die sich engagierten und zum Erfolg beitrugen, sondern auch Intellektuelle. Das ist durchaus eine neue Nuance in der Auseinandersetzung mit diesem Thema:

- „Strapazen am Huai-Fluss“ (江淮风雨, jiang huai fengyu. Premiere: 7.1.1984) von Zheng Zhenhuan (郑振寰) und Liu Jia (刘佳.)

Die zweite Kategorie von Gegenwartsstücken könnte man mit **Sozialdramen** umschreiben. Dazu gehörten Inszenierungen, die sich mit einer neuen Verortung der Geschlechterbeziehungen unter den Bedingungen einer rasanten ökonomischen, quasi-kapitalistischen Entwicklung beschäftigen, die die Dramen der Kulturrevolution gleichzeitig aufarbeiten musste. Dabei handelte es sich nicht um beschwingte Liebesgeschichten, sondern um konfliktreiche Stoffe, die die Realität vor jedermanns Augen und in jedermanns direkter oder indirekter Erfahrung produzierte. Beispiele sind:

- „Fünfzehn Scheidungsfälle - Eine Analyse“ (十五桩离婚案的调查剖析, shiwu zhuang lihun'an de diaocha pouxi. Premiere: 27.10.1983) von Liu Shugang (刘树纲),
- „Ich sage, der Geist der Liebe ist erwacht“ (我说爱神醒了, wo shuo ai shen xing le. Premiere: 16.2.1985) von Zheng Zhenhuan (郑振寰),
- „Frauen“ (女人, nüren. Premiere: Juni 1988) von Feng Jie (冯洁) und Xing Jin (邢进).

Auch das Generationenthema spielte eine Rolle. Ein Stück, welches im Jahr 1977 angesiedelt ist, versuchte, das gegenseitige Verständnis zwischen der alten Revolutionsgeneration des „Langen Marsches“ mit der Jugend der Gegenwart zu befördern. Der Alte im Stück heisst „Langer Marsch“ (ba lu).

- „Der alte Balu und die Jugendlichen“ (老八路与小哥们儿, lao balu yu xiao gemen er. Premiere: 198?) von Deng Yinhe (邓印合), Ma Zhigang (马志刚) und Fang Rui (方瑞).

Zwei Stücke beschäftigen sich mit dem Großstadtleben, dem zunehmenden Egoismus und den „neuen“ Jugendlichen. Revolution ist out, Amüsement und Geld verdienen sind in:

- „Jugend in Aktion“ (哥儿们折腾记, ge'er men zheteng ji. Premiere: 13.7.1982) von Zhong Xieying (中杰英);

- „Großstadt-Cowboys“ (都市牛仔, dushi niuzai. Premiere: 28.4.1989) von Liu Shugang (刘树纲).

Letzteres Stück brachte es nur zu Voraufführungen, wie mir Liu Shugang erklärte, weil es in die Zeit der beginnenden studentischen Auseinandersetzungen auf dem Tiananmen-Platz traf, in die der Sohn des Autors und damaligen Intendanten verwickelt war. Deshalb wurde Liu Shugang sowohl mit seiner eigenen Absetzung als auch mit der des Stückes abgestraft. Zwar hat es kein offizielles Verbot und auch keine offizielle Amtsenthebung gegeben, jedoch wurde die endgültige Entscheidung sehr chinesisch bis ultimo verschleppt und die Aufgabe anderen übertragen. Der Generation, die man als mittelaltig beschreiben könnte, widmete sich das Stück

- „Konfusion“ (惑, huò. Premiere: 11.8.1987) von Huang Xiaozhen (黄小振), der sein Stück eigentlich „Sengende Sonne“ (毒日头) genannt hatte.

Darin wurde versucht, die Situation der „verlorenen Generation“ im Alter zwischen 30 und 40, der während der Kulturrevolution eine normale Bildung, Berufssuche und ein Familienleben versagt blieb, in ihrer gegenwärtigen Lebenskrise zu schildern. Das war ein Topthema, dass dringend der Kommunikations bedurfte. Ausserdem bediente das Projekt die Idee der Anfangsjahre, Theaterpraxis mit Theaterlehre zu verbinden, denn der Regisseur wurde durch die jungen Lehrer und Doktoranden der Zentralen Theaterhochschule massiv unterstützt.

Neu entstehende Kriminalität wurde *erstmal*s als gesellschaftliches Problem thematisiert:

- „Ein Toter besucht die Lebenden“ (一个死者对生者的访问, yí ge sǐzhě duì shēngzhě de fāngwèn. Premiere: 27.6.1985) von Liu Shugang (刘树纲). In diesem Stück forderte zum Beispiel ein Mordopfer, das vor den Augen der anderen Passagiere in einem Bus erstochen wurde und nun als Geist zurückkehrte, Rechenschaft.
- „Der Angeklagte“ (被告的人, bèi kòngào de rén. Premiere: 23.5.1982) von Li Hua (李桦) Darin wurde der steigende Schmuggelbetrieb an der Grenze zu Hongkong thematisiert.

Der Spielplan dieser Periode setzte die Linie der **Revolutionsgeschichten** fort, jedoch mit völlig neuen Prioritäten. Dabei stehen Themen im Vordergrund, die eine versöhnlichere Haltung gegenüber Taiwan anzeigen, indem sie sich mit historischen Ereignissen befassen, bei denen die KP Chinas und die später unter Tschiang Kai-shek nach Taiwan geflohene Nationalpartei (guomindang) im Sinne überparteilicher, nationaler oder humaner Interessen kooperierten. Hierzu zählen:

- „Frühlingsdämmerung in der Hauptstadt“ (故都春晓, gùdū chūnxiao. Premiere: 13.2.1980) von Shao Wu (绍武) und Hui Lin (会林).

Im Zentrum des Geschehens steht Fu Zuoyi, Bürgermeister von Peking, der ein Mitglied der Guomindang ist. Als die Armeen der KP Chinas unausweichlich vor den Toren der Stadt standen, setzte er sich für eine friedliche Übergabe Stadt ein, um Zerstörungen zu vermeiden. Das Stück spielt im November 1948.

- „Ein Schiff im Sturm“ (船在风浪中“ (chuán zài fēnglàng zhōng. Premiere: September 1980) von Yan Yi (雁翼).

Im Programmheft heisst es, das Schiff sei eine Erfindung der Menschheit, die kulturellen und wirtschaftlichen Austausch förderte, jedoch auch zu einem Werkzeug des Kampfes wurde. Das chinesische Schiff „Sturmvogel“ leistete einem in Seenot geratenen französischen Schiff Hilfe. Dabei wurde auch eine Taiwanese, mit dem man doch eigentlich in einer feindlichen Beziehung auf Leben und Tod stand, gerettet. Die Theatermacher verstanden diese Hilfe als ein Symbol der Friedlichkeit und Freundschaft und hoffen auf beides für das chinesisch-taiwanesisches Verhältnis.

- „Bericht über die schlechten Erfahrungen, die Sun Yatsen in London machte“ (孙中山伦敦蒙难记, Sun Zhongshan lundun meng nanji. Premiere: 30.9.1981) von Li Peijian (李培健).

Anlässlich des 70. Jahrestages der Xinhai-Revolution (辛亥革命, xinhai geming) von 1911, die die mandschurische Qing-Dynastie stürzte und 1912 die Republik China ausrief, entstand diese Inszenierung. Zugrunde liegt ein historisches Ereignis von 1896, als Sun Yatsen, der nach einem gescheiterten Aufstand in Südchina in den Westen geflohen war, in London auf Betreiben des Qing-Hofes gekidnappt wurde. Seine Auslieferung nach China hätte die Todesstrafe zur Folge gehabt. Er wurde jedoch unter maßgeblichem Einfluss seines englischen Lehrers und Freundes Dr. James Cantlie wieder freigelassen. Cantlie lernte er in Honkong während seines Medizinstudiums 1887-1892 am neueröffneten „College of Medicine“ kennen.<sup>1120</sup> Sun Yat-sen war der erste Präsident der Republik China und gründete die Nationalpartei. Nach seinem Tod übernahm Tschiang Kai-shek die Parteiführung.

Zu den Inszenierungen ausländischer Stücke gehörten:

- „Doubasi“ (窦巴丝, Premiere: 2.11.1982). Der Autor ist Franzose und bekam den chinesischen Namen Masaier Baniuer 马塞尔·巴纽尔 (Marcel ?). Das Stück, welches einen Personennamen zum Titel hat, soll 1928 in Frankreich mit großem Erfolg aufgeführt worden sei. Es handelt sich offenbar um eine Gesellschaftssatire.
- „Frisch gemalt“ (油漆未干, you qi wei gan. Premiere: 6.9.1983) von René Fauchois (1882-1962), Originaltitel: „Prenez garde a la peinture“.<sup>1121</sup>

Das Stück war einst von Ouyang Yuqian aus dem Englischen ins Chinesische übersetzt worden. Sein Sohn Ouyang Shanzun führte Regie. Französischer Witz verbunden mit englischem Humor. Maler geht aufs Dorf, um dort mit Ölgemälden die Schönheit der Natur einzufangen. Jedoch bleibt er bis ans Lebensende, denn er stirbt dort.

- „Die lustigen Weiber von Windsor“ von William Shakespeare. (Premiere: 19.3.1986.) Diese Inszenierung wurde anlässlich des ersten Shakespearfestivals in China erarbeitet.
- „Das Jadewerkzeug der Familie He“ (和氏璧, he shi bi. Premiere: 8.9.1986). Das ist ein historisches Drama aus Taiwan von Zhang Xiaofeng. Ich zähle dieses Stück zu den ausländischen Stücken, obwohl die VR China Taiwan nicht als eigenständigen Staat, sondern als Landesprovinz versteht.

---

<sup>1120</sup> Scheibner, Brigitte/ Scherner, Helga: „Einleitung“ In: Sun, Yatsen: *Reden und Schriften*. Leipzig 1974. S.9 ff.

<sup>1121</sup> Eberstein (1983) a.a.O. S.360

- „Our Town“ (Premiere: 8.7.1987) von Thornton Wilder.
- „Spiel des Schicksals“ (Premiere: 14.11.1987), ein sowjetisches Lustspiel von Ai. Bulajinsiji (埃·布拉金斯基) und Ai. Liangzannuofu (埃·梁赞诺夫). Die russischen Namen ließen sich nicht ermitteln.

Was die ausländischen Stücke betrifft, so sind in diesem Jahrzehnt doppelt soviele ausländische Inszenierungen gezeigt worden, wie in der Zeit seit 1956- 1979 insgesamt. 1984 kam erstmals eine japanische Künstlerdelegation zu einem Meinungsaustausch ins Theater.<sup>1122</sup>

#### 7.3.4 1990 bis zum offenen Ende. Kunst, Kommerz und Globalisierung

---

Das Profil des Theaters wandelte sich grundlegend. Die Programmhefte wurden immer bunter und glänzender oder setzten auf subtiles Understatement in der Ausstattung. Ausserdem wurde es schick, sich englische Titel auszudenken oder bestimmte Angaben auf Englisch zu drucken. Der Jubiläumsband zum 40.Jahrestag des Theaters erschien z.B. mit einer englischen Einleitung im Mehrfarbendruck und auf Hochglanzpapier. Auf der Titelseite stand sowohl der chinesische Name des Theaters als auch eine englische Übersetzung, die, wie bereits ausgeführt, nicht ganz dem original entspricht: China National Experimental Theatre. Der Jubiläumsband zum 30.Jahrestag 1985 enthält kein einziges englisches Wort, ist vollkommen in Schwarz-weiss gehalten und auf dickerer, allerdings weiss gebleichter Pappe gedruckt.<sup>1123</sup> Im Vergleich zu den 1980er Jahren ging die Zahl der Produktionen von 34 um fast ein Drittel zurück auf 25 Produktionen. (dabei muss man bedenken, dass mir die Daten von 1999 nicht vorlagen). Der Anteil ausländischer Stücke am Gesamtspielplan nahm rasant zu, wobei keine russischen oder sowjetischen Stücke mehr gespielt wurden. Ausserdem wurde erstmals im Zuge von Ko-Produktionen mit ausländischem Geld finanziert. Privatwirtschaftliches Sponsoring gewann eine ausserordentliche Bedeutung. Auch eine taiwanesishe Firma beteiligte sich an der Finanzierung eines Projektes.

Erstmals wurden chinesisch-ausländische Stückcollagen produziert:

- „The Tale of the nun and the monk.“ (思凡, sifan.Premiere: 20.3.1993) in der Bearbeitung von Meng Jinghui (孟京辉).

Dabei handelt es sich um eine Collage aus dem Libretto einer Kunqu-Oper (昆曲) und Texten aus dem „Dekamerone“ von Boccaccio. *Sifan* ist ein feststehender Begriff und bedeutet soviel wie „sich dem irdischen Leben zuwenden“. Damit sind in diesem Fall ein buddhistischer Mönch und eine Nonne gemeint, die aus den Bergen ihrer Klöster hinab ins Alltagsleben steigen. Diese Inszenierung ist die erste Stückcollage in der Geschichte des Experimentiertheaters überhaupt und das erste Mal, dass selbstbewusst ein chinesischer Theatertext neben einen westlichen gestellt wurde, indem beide gleichberechtigt als Theatermaterial angesehen wurden. Die

---

<sup>1122</sup> Zheng, Zhenchun/ Xian, Jihua (Hg.) (1996) a.a.O. S.113

<sup>1123</sup> ebd. sowie: Zheng, Lifeng/ Wang, Nan (Hg.) *Zhongyang shiyan huaju yuan 1956-1986*. Beijing 1986. 郑利锋/王南: 中央实验话剧院1956-1986. 北京1986年. (Das Zentrale Experimentiertheater für Sprechtheater 1956-1986)

Übersetzung des Titels in Englische ist m.E. nicht sehr glücklich, weil kein Märchen erzählt. - Diese Inszenierung wurde 1994 zu einem Gastspiel nach Japan eingeladen. Im Gegenzug zeigte man im Zentralen Experimentiertheater japanische Gastspiele, u.a. die Inszenierung „Der rote Hering“ von Mou Sen.

- „Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ (思凡•双下山, sifan. shuang xia shan. Premiere: 20.4.1998).

Neubesetzung, neues Bühnenbild und Wiederaufnahmeinszenierung dieses Stücks, dass eines der erfolgreichsten überhaupt am Zentralen Experimentiertheater war. Allerdings hat diese neuerliche Bearbeitung viel von ihrem Witz und dem schauspielerischen Esprit verloren.

- „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“ (放下你的鞭子–沃伊采克, fangxia ni de bianzi – woyicaike. Premiere: 10.6.1995), nach einer kollektiven Vorlage und von Georg Büchner.

Eine chinesisch-deutsche Collage und Ko-Produktion zwischen dem Theater und dem Goethe-Institut Peking. Erstmals (und bisher letztmals) führten ein chinesischer Regisseur (Meng Jinghui) und eine ausländische Regisseurin (Antje Budde) gemeinsam Regie. Die Inszenierung war zweisprachig.

Erstmals wurde ein chinesisches Stück von chinesischen Schauspielern in englischer Sprache inszeniert.

- „Zhuangzi tests his wife“ (庄周试妻, zhuangzhou shiqi. Premiere:20.4.1995) von Su Lique (苏立群).

Zugrunde liegt eine bekannte, vom dem Philosophen Zhuangzi überlieferte Geschichte, in der er die Treue seiner Frau testet. Die Inszenierung hatte im Hauptstadt-Theater (首都剧场, shoudu juchang), dem Sitz des Pekinger Volkskunsttheaters Premiere, da die Studiobühne des Experimentiertheaters zu klein erschien. Die Aufführungssprache war englisch. Diese Produktion gehört zu den merkwürdigsten Experimenten, die ich im chinesischen Theater je gesehen haben. Finanziert wurde sie von einem in England lebenden Auslandschinesen, der auch der Autor des Stückes ist. Dessen Idee bestand darin, dieses Stück von sehr schlecht englisch sprechenden chinesischen Schauspielern in Englisch mitten in Peking aufführen zu lassen. Man hatte extra das renommierte Hauptstadt-Theater (首都剧场, shoudu juchang), indem normalerweise das Pekinger Volkskunsttheater residiert, gemietet. Für das chinesische Publikum mitten in China wurde das chinesische Stück durch eingespielte Untertitelungs-Dias auf Chinesisch wiedergegeben. Aber selbst wenn man Englisch gut beherrschte, war kein Wort zu verstehen, so dass auch ich auf das chinesische Untertitelungsangebot zurückgreifen musste. Diese Inszenierung ist ein Flop gewesen und die chinesischen Kollegen vertrieben sich tagelang die Zeit damit, die besonders missglückten Momente satirisch überzogen nachzuahmen.

Ein Teil der ausländischen Stücke wurde auf herkömmliche Weise, allerdings erstmals unter Zuhilfenahme von chinesischem Firmensponsoring produziert:

- „An Inspector calls“ (探长采访, tanzhang caifang. Premiere: 12.2.1990) von John Boyntan Priestley.

Das Stück des Briten erlebte laut Programmheftauskunft 1947 in Europa seine Uraufführung und wurde sehr gut aufgenommen. Erzählt wird die Kriminalgeschichte des Selbstmordes eines jungen Mädchens, dessen nähere Umstände durch den Inspektor untersucht werden.

- „Der Balkon“ von Jean Genet. (Premiere: 18.9.1993)

Bei dieser Inszenierung handelte es sich nicht um eine „offizielle“ Produktion des Zentralen Experimentiertheaters. Vielmehr war es ein freies Theaterprojekt des Hausregisseurs Meng Jinghui, welches durch zwei Pekinger Firmen ko-produziert und finanziert wurde. Auch das ein Novum dieses Theaters. Die Premiere sowie die erste Aufführungsreihe fanden im Experimentiertheater statt. An dem Projekt wirkten Dozenten und Studenten der Theaterhochschule ebenso mit wie Schauspieler des Experimentiertheaters und sogar „freie Unternehmer“ bzw. „Freischaffende“ (自由职业者, ziyou zhiye zhe). Das Stück wurde von Shen Lin (沈林), einem Dozenten an der Abt. für Dramatische Literatur der Zentralen Hochschule aus dem Englischen übersetzt. Er hatte in Großbritannien studiert und dolmetschte einen Vortrag von Martin Esslin an seiner Pekinger Hochschule, der bekanntermaßen das Buch „The theatre of the absurd“ (1961) geschrieben hatte.

- „Tote ohne Begräbnis“ (Premiere: 24.10.1997) von Jean-Paul Sartre.
- „Der zufällige Tod eines Anarchisten“ (Premiere: 28.10.1998) von Dario Fo.

In dieser groß angelegten Inszenierung des Nobelpreisträgers Dario Fo, die im Theatergebäude des Kindertheaters Chinas, welches gigantische Ausmaße hat, seine Premiere hatte, ist der Regisseur Meng Jinghui wieder zur satirisch-bissigen, dynamisch-spielfreudigen Hochform aufgelaufen. Vergleicht man diese Inszenierung mit seiner zeitgleich entstandenen „Eine Straße miesen Gequatsches“, dann ist völlig klar, wo er seine kreativen Energien eingesetzt hat. Diese Inszenierung ist in Ko-produktion des Theaters mit mehreren Sponsoren und Werbeträgern entstanden und ein Kassenschlager geworden.<sup>1124</sup>

Ein anderer Anteil der ausländischen Stücke kam durch Ko-Finanzierungen oder vollständiger Finanzierung durch ausländische staatliche Kulturinstitutionen zustanden:

- „Die vier Grobiane“ von Carlo Goldoni. (Premiere: 16.9.1993) Zum 200.Todestag Goldonis in Ko-Produktion mit der Kulturabteilung der italienischen Botschaft.
- „Faust“ von Johann W.Goethe (Premiere: 27.5.1994), eine Ko-Produktion mit dem Goethe-Institut in Peking.

Es war die Uraufführung des „Faust“ in China, wo es nie vorher gespielt wurde. Regie führte der Gastregisseur Lin Zhaohua (林兆华) vom Volkskunsttheater, der sehr gute Kontakte zum Goethe-Institut hat. Deshalb wurde der Altmeister auch schon mehrfach nach Deutschland eingeladen. Leider scheiterte die Einladung dieser Inszenierung 1996 nach München aufgrund bilateraler Mängel in der interkulturellen Kommunikation. Die erfolgte „Ausladung“ nach erteilter Einladung hat dem Theater zu Hause einen nicht zu unterschätzenden Imageschaden verursacht.

---

<sup>1124</sup> Theaterkritik dazu vgl.: Mu, Qian: „Meng unshakles ‚Anarchist‘“ In: *China Daily*. 3.11.1998.

- „Der Volksfeind“ von Henrik Ibsen (Premiere: 1.8.1996).

Eine Ko-Produktion zwischen der Norwegischen Botschaft und dem Theater, finanziert durch die norwegische Seite (NORAD).

- „Ein Puppenheim“ (Premiere: 1.4.1998) von Henrik Ibsen.

Eine Ko-Produktion zwischen der Norwegischen Botschaft und dem Theater, finanziert durch die norwegische Seite. Der Regisseur Wu Xiaojiang (吴晓江) wiederholte hier die Idee von „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“, die Inszenierung zweisprachig zu gestalten. Die Rolle der Nora wurde durch die norwegische Schauspielerin Agnete G.Haaland gespielt. Die künstlerische Beratung übernahm Anne Gullestad. Es ist interessant, dass nicht der in China sehr bekannte Stücker Titel „Nora“ verwendet wurde. Wu Xiaojiang hält die Zweisprachigkeit der Inszenierung für eine populäre Form in der gegenwärtigen internationalen Theaterszene. Für ihn kommt wirkliche Kommunikation zwischen Chinesen und Ausländern nur zustande, wenn sie sich bemühen, gegenseitig ihre Sprachen zu erlernen. Seine Produktion arbeitete allerdings mit Dolmetschern. An der Zusammenarbeit mit der norwegischen Schauspielerin fand er besonders ihre Gründlichkeit interessant und dass sie so viele Fragen stellte. Eine Gemeinsamkeit zwischen ihr und den chinesischen Schauspielern sei die Ausbildung anhand des Stanislawski-Modells.<sup>1125</sup>

Bei den chinesischen Stücken gab es ausser „Zhuangzi tests his wife“ und „Das Märchen vom Mönch und der Nonne (sifan) noch zwei weitere, die auf traditionelle, historische Stoffe zurückgriffen.

- „Der Pfirsichblütenfächer“ (桃花扇, taohuashan. Premiere: 23.3.1992) ein historisches Drama von Ouyang Yuqian. Dritte Neuinszenierung nach 1956 und 1961.

Damit wird die weitere identifikatorische Verbundenheit des Theaters mit seinem ersten Intendanten erneut bekräftigt.

- „Fazidu“ (伐子都, fazidu. Premiere: 1.9.1995), eine Komödie von Yao Yuan (姚远), Wang Zunxi (汪尊熹), Jiang Xiaoqin (蒋晓勤).

Es handelte sich um eine komisch-groteske, ins absurde gehende Bearbeitung einer Vorlage des traditionellen chinesischen Musikschauspiels mit dem Titel „Annalen verschiedener Länder der Östlichen Zhou-Dynastie“ (东周列国志, dongzhou lieguo zhi), die eigentlich eine tragische historische Begebenheit erzählt.

Von den Revolutionsstücken im weitesten Sinne ist nur ein einziges übrig geblieben:

- „Herr Zhou Enlai“ (周君恩来, zhou jun enlai. Premiere: 18.6.1991) von Ouyang Yibing (欧阳逸冰).

Dabei handelt es sich um ein anlässlich des 70. Jahrestages der KP Chinas durch das Kulturministerium und das Theater ko-produziertes Stück. Es ist kein herkömmliches

---

<sup>1125</sup> Gao, Yang: „Mei xi bi xin – ji ‚wanou zhi jia‘ daoyan Wu Xiaojiang“ In: *Zhongguo xiju*. 1998/5. S.32. 高杨: „每戏必新 – 记‘玩偶之家’导演吴晓江“ In: 中国戏剧. 1998年第五期. („Jedes Stück muss etwas Neues sein. Anmerkungen des Regisseurs Wu Xiaojiang zu der Inszenierung ‚Ein Puppenheim‘“ In: *Theater Chinas*)



Revolutionsstück mehr, was man schon daran erkennt, das Zhou Enlai mit dem bürgerlichen Titel Herr und nicht mit *Genosse* oder *Ministerpräsident* verbunden wird. Hier ging es um die Frage, wie Persönlichkeiten wie Zhou Enlai sich entwickelten. Deshalb wurde ein sehr früher Teil seines Lebens gewählt, als er an der berühmten, durch die USA finanzierten Mittelschule Nankai in der Hafenstadt Tianjin von 1913-1917 als brillanter Primus seiner Schule lernte und im September 1917 zu einem Auslandsstudium nach Japan aufbrach. In der gegenwärtigen, sich in einer globalisierten Welt verortenden chinesischen Gesellschaft ist es wieder ungemein wichtig, Fremdsprache zu erlernen, im Ausland seinen Horizont zu erweitern und sich einen hohen, internationalen Bildungsstandard zu erarbeiten.

Auch die Auswahl chinesischer Gegenwartsstücke erfuhr einen drastischen Wandel, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ.

Von den Produktionsstücken wurde nur eins gespielt und dieses beschwor auch nicht die sozialistischen Mythen der Arbeiter- und Bauernklasse im Auftrag der KP Chinas, sondern beschrieb knallhart die Konflikte in einer als Sozialismus getarnten kapitalistischen Gesellschaft:

- „Leben zur rechten Zeit“ (生逢其时, shengfeng qi shi. Premiere: 6.4.1997) von Shi Ling (石零) nach der Geschichte „Der letzte Arbeiter“ (最后一个工人, zuihou yi ge gongren) von Xiao Kefan (肖克凡).

Ein Staatsbetrieb für Elektrogeräte muss aus Rentabilitätsgründen verschiedene Niederlassungen des Betriebs zusammenlegen. An dem neuen Arbeitsort treffen 2000 Arbeiter auf eine völlig veraltete Maschinenausstattung. Der einstige Werkleiter ist nicht aufzufinden. Deshalb übernimmt der stellvertretende Abteilungsleiter Cui Jianli freiwillig dessen Arbeit. Zwischen ihm, seinen Geschwistern und den Arbeitern kommt es zu konfliktgeladenen Begegnungen, die so weit führen, dass einer der Arbeiter ihn erstechen will.

Auch der Anteil der Sozialdramen und Beschreibungen des Alltagslebens sind etwas zurückgegangen, blieben aber dennoch wichtig:

- „Sonnige Bucht“ (太阳港湾, taiyang gangwan. Premiere: 27.12.1992) von dem jungen Autor Chu Yue (楚越).

Das Stück wurde näher gekennzeichnet mit dem Begriff „Großstadtsprechtheater der Gegenwart“ (现代都市话剧, xiandai dushi huaju). In ihm wird die Suche eines Jugendlichen nach Glück erzählt.

- „Der verrückte Neujahrzug“ (疯狂过年车 fengkuang guonian che. Premiere: 19.10.1993) von: Su Lei (苏雷).

In einem Zugabteil treffen zur Neujahrszeit verschiedene Lebensgeschichten aufeinander und werden in kammerspielartiger Weise dargestellt.

- „Wir sind geschieden. Komm nicht noch einmal vorbei.“ (离婚了就别再来找我, lihun le jiu bie zai lai zhao wo. Premiere: 22. 10. oder 30.10.1994) von Fei Ming (费明).

Diese Inszenierung hatte erstmals eine freischaffende Produzentin, Tan Lulu (谭路璐), die in- und ausländisches Geld für das Projekt aquirierte. Inhalt der Inszenierung war eine heftige Scheidungsgeschichte, die ironischerweise auch bald die Inszenierung selbst betraf. Die

Premiere fand am 30.10.1994 im großen Peking *Kulturpalast der Nationalitäten* (民族文化宫, minzu wenhua gong) statt. Der Stücketitel gelangte bald nach der Premiere zu trauriger Berühmtheit und bot den Print- und TV/ Rundfunkmedien Anlass zu allerlei Wortspielen, nachdem die beiden Hauptdarstellerinnen - beide große Medienstars z.B. im Schlagergeschäft - ihren Auftrittsverpflichtungen nicht mehr nachkamen. Wu Xiaojiang hatte, um den Erfolg der privat und staatlich gemischt finanzierten Inszenierung eine Erfolgssicherung einzubauen, bei der Rollenbesetzung auf Medienstars gesetzt und die Hauptrolle mit zwei Schauspielerinnen (Shi Ke und Jiang Shan) besetzt, um ihnen terminlichen Spielraum zu geben. Doch beide ließen den Regisseur und seine Managerin Tan Lulu sitzen, legten Krankenbescheinigungen vom selben Arzt vor und verdienten stattdessen viel Geld mit Schlagerauftritten im südchinesischen Fernsehen. Nachdem das ruchbar geworden war, so verlautete aus dem Theater, strengte das *Zentrale Experimentiertheater* einen Prozess gegen die beiden an. Er endete mit einer fristlosen Kündigung für beide sowie einem vorläufigen Auftrittsverbot in den Medien. Wu Xiaojiangs Kalkül, die Medienpräsenz für seine Inszenierung zu nutzen, fiel wie ein Boomerang auf ihn zurück. Es dürfte sich um den ersten Theaterskandal handeln, der sich zu einem Medienspektakel hochschaukelte. Dahinter stand eine der brennendsten Existenzfragen des chinesischen Theaters, nämlich die, wie man die Schauspieler dazu bringen könnte, den unglaublichen Versuchungen von Ruhm und schnellem Geld zu widerstehen oder zumindest in ein tragfähiges Verhältnis zu setzen. Es wird zunehmend möglich, sich ausserhalb staatlicher Strukturen und sozialer Netzwerke eine Existenz aufzubauen. Darüber hinaus ist es aber auch ein Kampf zwischen staatswirtschaftlichem und privatwirtschaftlichem Sektor, denn nicht minder scharf verlief der Konflikt zwischen dem Theater und der Managerin Tan Lulu, in dem es um gebrochene Verträge, Aufführungsrechte, Gewinnbeteiligung usw. ging.<sup>1126</sup>

- „Vorsätzliche Körperverletzung“ (故意伤害, guyi shanghai. Premiere: 24.3.1995) von Mu Er (木耳).

Hauptfigur in diesem kammerspielartigen Gerichts-drama ist eine geldgierige Karrieristin, die glaubt, dass Geld alles im Leben ist. Die Geschichte dreht sich darum, dass ein Uni-Absolvent Arbeit in einem Buchladen findet. Für ihn sind Bücher Kulturgüter. Die Ladeninhaberin wird auf ihn aufmerksam, weil er sehr geschäftstüchtig ist. Eine Liebesgeschichte entspinnt sich, bis der Absolvent bemerkt, dass er nicht um seiner selbst willen oder seiner beruflichen Bessenheit wegen geliebt wird, sondern nur wegen des Geldes, welches er einbringt. Er will sich von der Frau trennen, die daraufhin eine Gesichtsverletzung vortäuscht, um ihn wegen vorsätzlicher Körperverletzung anzeigen zu können.

- „Schachspieler“ (棋人, qiren. Premiere: 25.2.1996) von Guo Shixing (过士行).

Das Stück gehört zu einer Trilogie, die aus den Stücken „Vogelhalter“ (鸟人, niaoren), Schachspieler (棋人, qiren) und „Fischhalter“ (鱼人, yuren) besteht. Das chinesische Schach, die chinesische Tradition des Haltens von Singvögeln als beliebte Freizeittätigkeit ebenso wie die chinesische Besonderheit, sich in vielen Häusern Zierfische als Symbole für Glück und

---

<sup>1126</sup> vgl. Black, Myrtle: „Don't come back to me after we're divorced“. In: *Beijing Scene*. 24.8. – 20.9.1995. Bd.1. 12. Ausgabe. S.9

Reichtum zu halten, gab den Stücken ihren Titel. Der Autor versuchte, den chinesischen way-of-life in seiner Einzigartigkeit, Besonderheit und Liebenswertigkeit darzustellen. Den Stücken ist aber durchaus eine nationale (nationalistische) Haltung gegenüber Ausländern immanent, denen die völlige Unfähigkeit, das chinesische Leben begreifen zu können oder ihm etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen, attestiert wird.<sup>1127</sup> Alle drei Teile wurden von Lin Zhaohua (林兆华) inszeniert; der erste und der letzte Teil am Pekinger Volkskunsttheater und der mittlere Teil am Zentralen Experimentiertheater. Bei letzterem wurde Lin Zhaohua durch den bekannten Theaterkritiker Lin Kehuan (林克欢) beraten.

- „Mein Papa“ (我俺爸爸, wo an badie. Premiere: 27.3.1997) von Shen Jie (申捷).

Erzählt wurde von zwei Studenten, die erstmals ihr zu Hause verlassen und sich in einem Wohnheim wiederfinden, wo sie beginnen, über ihre Väter zu reflektieren und welchen Einfluss diese auf ihr Leben ausübten. Die Inszenierung wurde unterstützt durch eine Schauspielklasse der Zentralen Theaterhochschule und vom „Arbeitsstudio des Volkes“ (人民工作室, renmin gongzuo shi), wobei es sich möglicherweise um eine freie Theatergruppe handelt. Von der amerikanischen Schallplattenfirma BMG, einer internationalen Corporation sowie einer taiwanesischen Musikfirma gesponsert.

- „Eine Strasse des miesen Gequatsches“ (坏话一条街, huai hua yi tiao jie. Premiere: 10.9.1998.) von Guo Shixing (过士行).

Formal sollte es sich um ein Experiment mit Sprache handeln. Das Stück wollte inhaltlich zeigen, dass Menschen in einem böartigen Umfeld schließlich selbst böartig werden. Diese Inszenierung Meng Jinghuis ist aus meiner Sicht die mit Abstand schlechteste im Vergleich zu allen seinen anderen Inszenierungen, insbesondere zu der hinreißenden „Ich liebe xxx“-Aufführung von 1994/95, die dem Anspruch, ein Sprachexperiment zu sein, durchaus gerecht wurde. Offenbar handelte es sich bei dem „miesen Gequatsche“ um ein Auftragsprojekt des Theaters, zu dem Meng herangezogen wurde. Man sah dem Ergebnis die dahinterstehende Lustlosigkeit durchaus an.

Komödiantisch-satirische Spielweisen wurden weiterhin in einer ganzen Reihe von Inszenierungen gepflegt, jedoch „reine Komödien“ gab es weniger:

- „Der nackte Hund“ (没有毛的狗, meiyou mao de gou. Premiere: 30.1.1992), ein Lustspiel von Li Zhongxun (李钟勋) und Jin Xiongjie (金雄杰).
- „Amüsante Anekdoten von heute. Teil 2.“ (今日趣闻, jinri quwen. Premiere: 4.4.1991.) von Xia Junyin (夏钧寅). Minikomödien (微型喜剧, weixing xiju)

---

<sup>1127</sup> Vgl.: Lin, Lin: „Wei shenchen de ‚niao-yu-qiren‘“ In: *Shanghai Xiju*. 1998/3. 林林: „伪深沉的‘鸟人•鱼人•棋人‘“ In: 上海戏剧. 1998年第三期. („Vorgetäuschte Tiefe von ‘Vogel-Fisch-Schach-Mensch‘“ In: *Theater in Shanghai*). Die amerikanische Theaterwissenschaftlerin Claire A. Conception verortete das Problem in dem Orientalism- und Occidentalism-Diskurs, der jeweils im Westen wie im Osten zu befragenswerten Fremdbildern führt. Conception, Claire A.: *Occidentalism reconsidered*. 24.June 1995 (unveröffentlichtes Manuskript); dies.: *Images of Foreign and national Identity in ‚Niaoren‘*. 9.July 1995. (unveröffentlichtes Manuskript)

Generell lässt sich sagen, dass die Inszenierungen der Kleinen Form und des Kammerspiels weiterhin überwogen, jedoch gibt es auch Aufführungen in großen Theatern, die dann allerdings extra gemietet werden müssen.

### 7.3.5 Komödien (喜剧, xiju), Kurzstücke (小品, xiaopin) und Kleines Theater (小剧场戏, xiao juchangxi) am Zentralen Experimentiertheater

Der Ursprung des deutschen und des chinesischen Wortes für Komödie liegt enger beieinander, als man vermuten würde. Anders als beim Begriff des Theaters sind nämlich beim Begriff für Komödie auch in unserer Sprache noch Spuren des musikalischen Prinzips von Darstellungskunst verblieben. Das deutsche Wort *Komödie* wurde in frühneuhochdeutscher Zeit aus dem Lateinischen *comoedia* entlehnt, welches dem griechischen *kōmōdia* entstammt. Das griechische Wort bedeutete eigentlich „Singen eines Komos“. Der *kōmos* war ein festlicher Umzug weinseliger Jugendlicher, ein Festgesang und Festgelage zugleich und Inbegriff ausgelassener Fröhlichkeit. Er stand in kultischem Zusammenhang mit dem Fruchtbarkeits- und Weingott Dionysos.<sup>1128</sup>

Das chinesische Wort für komisches Theater lautet *xi*. Es ist zusammengesetzt aus zwei Bestandteilen: einer Trommel, dem Standardmusikinstrument bei Festen und Tänzen, und einem (lachenden) Mund.<sup>1129</sup>

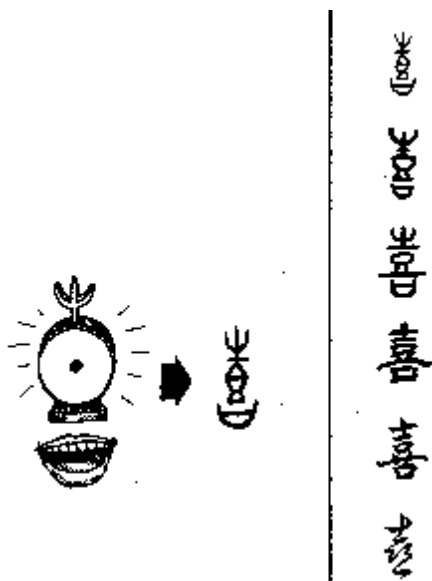


Abb. 72: Schriftzeichen für „Komödie/ Komik“

Moderne komödiantische Formen, wie die Kurzstücke (小品, xiaopin), entstanden zuerst im Theater – im traditionellen ebenso wie im modernen. Vorläufer der späteren *Xiaopin* kann man im Zentralen Experimentiertheater in Peking bereits in den 1950er Jahren anhand der Kurzstückabende nachweisen. Die erste Inszenierung nach Gründung dieses Theaters überhaupt

<sup>1128</sup> Duden. Bd.7 (1989) a.a.O. S.367

<sup>1129</sup> Li (1993) a.a.O. S.365

war eine Komödie. Die erste Inszenierung kurz vor der Wiederherstellung des aufgelösten Theaters 1977 war eine Satire. In der Spielplanung wurde auf mehrfache Weise versucht, das komische Element zu berücksichtigen. Das geschah und geschieht mit besonderer Rücksicht auf das Publikum und daher auch auf die Einnahmesituation. Folgende Strategien in diesem Prozess lassen sich für das Zentrale Experimentiertheater in Peking extrahieren:

1.

als experimentelle Adaption einer traditionellen Vorlage in die chinesische Form des Sprechtheaters. Dabei wurde sowohl auf Formen als auch auf Inhalte zurückgegriffen. Dies betraf sehr alte traditionelle Genre wie die Kunqu-Oper (昆曲, kunqu) und die viele jüngere Peking-Oper (京剧, jingju) aus dem Bereich des Musikschauspiels (戏曲, xiju). Aber auch tradierte Kleinkunstformen (曲艺, quyi) gehörten dazu wie z.B. die regional sehr vielfältigen, historisch weit zurückreichenden Klapper-Theaterformen (梆子腔, bangziqiang), das erst Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst als urbanes Ein-Mann-Theater entstandene Burlesken-Theater (滑稽戏, huajixi) oder das Huangmei-Theater (黄梅戏, huangmeixi), welches sich Ende des 19. Jahrhunderts bis etwa 1911 herausbildete und Kurzstücke aufführte, wobei das Programm aus zwei oder drei dieser Stücke bestand.

2.

als interkulturelles Experiment mit dem westlichen Genre der Komödie (喜剧, xiju) bzw. mit westlichen Darstellungsformen, wie z.B. der Pantomime (哑剧, yaju)

3.

als Neuerfindung in Form von Mini-Komödien (微型喜剧, weixing xiju), die m.E. ein klarer Reflex auf das *Xiaopin*-Fieber seit Mitte der 1980er Jahre waren, weil sie sehr mobil agieren konnten und z.B. in anderen gesellschaftlichen Einrichtungen wie Betrieben, Bildungseinrichtungen und sogar Gefängnissen ohne großen Aufwand gespielt werden konnten. Hinzu kam, dass sie sich sehr gut ans Fernsehen verkaufen ließen, was sowohl den Theatern als auch den einzelnen Künstlern gute Einnahmen ermöglichte und zudem einen massenmedialen Werbeeffect für das Theater und natürlich die Künstler (beides wird in der Regel in einem Untertitel erwähnt) zeitigte, was wiederum deren Marktwert steigert.

4.

als experimentelle Collage von klassischen chinesischen und westlichen Stoffen adaptiert in die Form des Sprechtheaters

Seit Mitte der 1980er Jahre, besonders aber seit den 1990ern dominieren zunehmend *Studio-* bzw. *Kammertheaterinszenierungen* (auch komischer, grotesker oder absurder Natur) den Spielplan, die als „Kleines Theater“ bezeichnet werden. Diese korrespondieren in ihrer dramaturgischen Konstruktion mit dem *Xiaopin*-Phänomen, denn sie erzählen nicht mehr nur stringente, auf einer kausalen Handlungslogik aufgebaute Geschichten, sondern sind aus diskontinuierlich gebauten Szenenkonstrukten zusammengesetzt. Die Spieldauer beträgt zwischen 1h und 1½ h. Die Bühnenbilder sind unaufwendig und das Schauspielensemble in der Regel auf unter zehn Schauspieler begrenzt.

### 7.3.6 Spielplanstatistik unter dem Aspekt der Internationalität

Die Daten dieser Statistik sind durch Recherche der Programmhefte bzw. der Dokumentation von Inszenierungen, die mir die Dokumentationsabteilung des Zentralen Experimentiertheaters zur Verfügung stellte, entnommen. Die Auswertung umfasst den gesamten Zeitraum ab 1956, obwohl das Theater zu diesem Zeitpunkt noch Teil der Theaterhochschule, jedoch bereits als Theater organisiert war. Manche ausländische Namen, die nur in Chinesisch angegeben wurden bzw. die gar nicht angegeben wurden, ließen sich nicht rekonstruieren, auch nicht auf Nachfrage.

Inszenierungen 1956-1998			
Jahr	gesamt	chinesische Stücke	ausländische Stücke
1956-1959	14	10	4
1960-1966	17	13	4
1977-1979	11	11	keine
1980-1989	34	26	8
1990-1998	25	18	10

Anteil ausländischer Stücke am Gesamtspielplan in %	
Zeitraum	Anteil in %
1956-1959	29 %
1960-1966	23 %
1977-1979	0 %
1980-1989	20 %
1990-1998	37 %

Meng Jinghuis Inszenierungen hatten in den 1990er Jahren einen Anteil von 40% an den ausländischen Stücken.

Ein Großteil der Inszenierungen ausländischer Stücke in den 1990er Jahren sind unter finanzieller Beteiligung des Auslands zustandegekommen.

Inszenierungsexperimente mit Fremdsprachen		
Premiere	Titel	Sprachen
20.4.1995	„Zhuang Zi tests his wife.“ 庄周试妻. (Zhuangzhou shi qi.)	Englisch mit chinesischen Untertiteln
10.6.1995	„Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“ 放下你的鞭子 – 沃伊采克 (Fang xia ni de bianzi - woyicaike)	Chinesisch-deutsch 2.Clown spricht deutsch
1.4.1998	„A Dolls House“ (Nora) 玩偶之家 (wan'ou zhi jia)	Chinesisch-norwegisch Nora spricht norwegisch

Herkunft ausländischer Stücke			
Zeit	Herkunft	Zahl	Autoren
1950er	Russland	2	Alexander N. Ostrowski Maxim Gorki
	Sowjetunion	1	Leonid N. Rachmanov
	Italien	1	Carlo Goldoni
1960er	USA (Adaption)	1	Harriet Beecher Stove
	Frankreich	1	Molière
	Russland	1	Anton P. Čechov
	Sowjetunion	1	Vsevolod A. Kotschetov
1970er	-	-	-
1980er	Frankreich	2	Masai'er Baniu'er (马塞尔·巴纽尔) René Fauchois
	USA (1 Adaption)	2	„Body & Soul“ nach Filmvorlage (Autor?) Thornton Wilder
	England	1	William Shakespeare
	Italien	1	Carlo Goldoni
	Taiwan	1	Zhang Xiaofeng
1990er	Frankreich	2	Jean Genet Jean-Paul Sartre
	Italien (1 Adaption)	3	Carlo Goldoni Giovanni Boccaccio Dario Fo
	Deutschland	2	Johann Wolfgang Goethe Georg Büchner
	Norwegen	2	Henrik Ibsen
	England	1	John Boyntan Priestley

In den 1950er Jahren inszenierten die ausländischen Männer. In den 1980er und 1990er Jahren engagierten sich die ausländischen Frauen. Die Männer inszenierten als Vollzugspersonal polit-ästhetischer Dogmen des sowjetischen und chinesischen Staates.

Die Frauen inszenierten aus individueller Initiative, unterstützt durch Kulturinstitutionen ihrer Herkunftsländer. Fast allen gemeinsam ist, dass sie sich in der Regel auf Theaterstücke ihrer eigenen Kultur beziehen. Ausnahmen bilden „Zhuang Zi tests his wife“ und „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“. Der Versuch, den „Pfirsichblütenfächer“ von Ouyang Yuqian in den 1950er Jahren durch einen sowjetischen Spezialisten inszenieren zu lassen scheiterte an interkulturellen Differenzen. Ouyang Yuqian inszenierte sein Stück schließlich selbst.

Zusammenarbeit mit ausländischen Künstlern		
Premiere	Inszenierung	Land
30.9.1956	„Der Diener zweier Herren“ 一仆二主 (yi pu er zhu) von: Carlo Goldoni Regie: Platon Vladimirovič Lessli	UdSSR
4.10.1956	„Die Kleinbürger“ 小市民 (xiao shimin) von: Maxim Gorki Regie: Boris Grogorijevič Kulinev Bühnenbildberatung: Alexander Viktorovič Rykov	UdSSR UdSSR
11.6.1957	„Revolutionärer Sturm“ (dt.: „Stürmischer Lebensabend“) 革命的风浪 (geming de fenglang) von: Lenonid Nikolajevič Rachmanov Regie: Wei Lida (魏立达) (čechischer Name war nicht zu ermitteln) Bühnenbildberatung: Alexander Viktorovič Rykov	ČSSR UdSSR
8.7.1987	„Our Town“ 小镇风情 (xiao zhen fengqing) von: Thornton Wilder Regie: Lois Wheeler Snow Bettina Antell	USA USA
20.4.1995	„Zhuang Zi tests his wife“ 庄子试妻 (zhuangzhou shiqi) von: Su Lique 苏立群 Regie: Li Liuyi 李六乙 Beratung westliche Gebräuche: Olivia Cox-Fill Sprachberater: William Drinan	GB GB
10.6.1995	„Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“ 放下你的鞭子 (fangxia ni de bianzi) von: Kollektiv/ Georg Büchner Regie: Antje Budde Meng Jinghui 2. Clown: Antje Budde Kostümbild: Anne McNevin	BRD  BRD Australien
1.4.1998	„A Dolls House“ (Nora) 玩偶之家 (wan'ou zhi jia) von: Henrik Ibsen Regie: Wu Xiaojang 吴晓江 künstlerische Beratung: Anne Gullestad Nora: Agnete G. Haaland	Norwegen Norwegen



### 7.3.7 Finanzierungsmodelle der 1990er Jahre

---

Die Theater sind nicht mehr die schwerfälligen, ideologisch-propagandistischen Staatskolosse, als die Du Wenwei sie im Zusammenhang mit der flexibel-kommerziellen, chinesischen *Xiaopin*-Entwicklung darstellte. Dazu haben auch staatliche Reformprogramme seit Mitte der 1980er Jahre beigetragen, die in der Hauptsache darin bestanden, die staatlichen Zuwendungen zu minimieren und den Theatern zu überlassen, woher sie die Mittel für ihre Produktionen bekommen. Daraus ergaben sich Umstrukturierungen innerhalb der Theaterbetriebe, befristete Verträge zwischen Theater und Ensemblemitgliedern sowie die Erschließung vielfältiger Einnahmequellen. Die ökonomische Situation des Theaters und die Finanzierungsweise der Inszenierungen änderte sich in den 1990ern drastisch und brachte klare Verschiebungen von staatlicher hin zu kommerzieller Spielplanung, die einherging mit einer marktorientierten Umstrukturierung der Organisationsprinzipien am Theater und neuen Vertragsbeziehungen zwischen Institution und Mitarbeitern sowie dem künstlerischen Ensemble.<sup>1130</sup> Ein Großteil der Inszenierungen am Zentralen Experimentiertheater kam mit der Unterstützung von inländischem und ausländischem Sponsoring zustande, sowohl von Kulturinstitutionen als auch vielfach von in- und ausländischen Firmen. Werbung begann eine noch größere Rolle zu spielen, sowohl in Bezug auf die Öffentlichkeitsarbeit für das Theater, als auch in Form von Anzeigenakquise für die Programmhefte (wenngleich das nie überhand nahm). Bei der Spielplanung trägt das Theater dem Fakt Rechnung, dass es sich in einer ausserordentlichen Konkurrenzsituation der populären Unterhaltungskultur gegenüber sieht, sowie einer sich in rasantem Tempo differenzierenden Gesellschaft, in der sich das Theater seinen eigenen Platz erobern muss, und zwar möglichst, indem es sich mit einer eigenen Qualität von der Pop-Kultur unterscheidet, ohne diese als künstlerisches Mittel zu verwerfen. Das Theater versucht zunehmend gezielt Zuschauergruppen anzusprechen, vor allem junge, wirtschaftlich erfolgreiche Intellektuelle, und darüberhinaus ein Gefühl für die gesellschaftlichen Befindlichkeiten zu bewahren. Das Zentrale Experimentiertheater hat sich im Laufe der 1990er Jahre verschiedenen Einnahmequellen erschlossen, um den Theaterbetrieb auch weiterhin aufrechtzuerhalten. Dabei ließen sich die Verantwortlichen auch durch Anregungen aus dem Ausland, z.B. den USA inspirieren. Ein Zusammenhang zwischen experimentellem Theater und nicht-kommerziell ist fast obsolet geworden. Es lassen sich drei Kapitalquellen des Zentralen Experimentiertheater nachweisen:

- **Staatliche Zuschüsse**
  - für die Renten und Krankenversicherungen der ausgeschiedenen und sehr zahlreichen einstigen Angestellten und Künstler
  - projektbezogene Zuschüsse vom Kulturministerium für bestimmte Theaterprojekte
- **eigene Einnahmen des Theaters aus**

---

<sup>1130</sup> Für die Situation am Zentralen Experimentiertheater vgl.: Sun, Ruofeng/ Chuan, Feng: „Zhong zai „shiyan“ yi zai fanrong.“ In: *Zhongguo wenhua bao*. 27.11.1994. 孙若凤 / 传锋: „重在‘实验’益在繁荣“ In: 中国文化. 1994年11月27日. („Der experimentelle Schwerpunkt [des Theaters] nutzt seinem Gedeihen“ In: *Chinesische Kulturzeitung*.)

- dem Kartenverkauf
- der Vermietung des Theaters an Gastspielprojekte und von Büroräumen, Verpachtung eines Schuhladens
- dem Betreiben eigener kleiner Firmen wie
  - einer Werbeagentur
  - einem Transportunternehmen
  - einem Synchronstudio, das sich mit Synchronisation und Untertitelung z.B. von Fernsehproduktionen finanziert und dabei auf das Schauspieler-Ensemble zurückgreifen kann
  - einer Agentur, die die Künstler und andere Theaterkräfte (Bühnenbildner, Lichtdesigner, Kostümbildner etc.) des Theaters an Film- und Fernsehproduktionen vermittelt. Das Theater behält 30% der dabei erzielten Gagen ein, während die Künstler davon profitieren, von einem bekannten, profilierten Theater zu kommen und entsprechend hohe Gagen angeboten bekommen. Ausserdem genießen sie den rechtlichen Schutz einer Institution bei Vertragsverhandlungen und vor allem bei der
- Durchführung von „Events“ wie nationale Festivals des „Kleinen Theaters“
- **Kultursponsoring durch**
  - in- und ausländische Firmen
  - ausländische Kulturinstitutionen wie z.B. dem Goethe-Institut
  - von Autoren, die wollen, dass ihr Stück gespielt wird<sup>1131</sup>

### **7.3.8 Organisationsstruktur des Zentralen Experimentiertheaters in Peking**

---

Professionelle Theaterkünstler arbeiten unter zwei gravierenden Abhängigkeitsverhältnissen: politischen und ökonomischen. Das ist kein kulturspezifisch chinesisches Problem, sondern ist der Stellung des professionellen Künstlers, der mit seiner Kunst seinen Lebensunterhalt verdienen will, immanent. Die historisch konkrete Klärung der Eigentumsfrage, damit der Teilhabe an politischer oder ökonomischer Macht oder an beidem, wird immer mitbestimmen, wie groß oder wie klein künstlerische Handlungsspielräume sind.

Seit Mitte der 1980er Jahre sieht es so aus, als ob der Staat durch seinen Rückzug aus der Finanzierung der staatlichen Theater an dem Ast der Einflussnahme und des Vetorechts sägt, auf dem er noch ziemlich fest sitzt. Die staatlichen Theater führen spätestens seit Gründung der VR China eine Art organisatorisches und strukturelles Zwitterdasein, was deutlich wird, wenn man sich die Organisationsstruktur des Zentralen Experimentiertheaters anschaut. An erster Stelle steht der Parteisekretär. Ihm sind direkt das Parteisekretariat und dem wiederum die

---

<sup>1131</sup> Angaben basieren auf dem Interview mit den Verantwortlichen Liu Tiegang und Bao Lie am 23.8.1994 sowie dem mit Xia Junyin am 16.3.1994.

Abteilung für Renten- und Rentnerbetreuung untergeordnet. Es mag aus europäischer Sicht einen komischen Eindruck erwecken, wenn sich die KP direkt einem Rentnerbüro anschließt. Wenn man aber bedenkt, dass der Ahnenkult eine kulturelle Dimension hat, der durch die Stellung der alten Leute Rechnung getragen wird, dann wird deutlich, dass sich das Parteisekretariat damit den ehrenvollsten Mitgliedern der Gesellschaft zuwendet.

Es gibt zwei Kategorien von Renten, wie mir meine Mentorin Hu Ningrong mitteilte. Diejenigen, die vor 1949 der KP beigetreten sind, heissen *lixiu* (离休) und bekommen zusätzlich zur allgemeinen Rente eine Art Alte-Kämpfer-Bonus. Wenn man bedenkt, was diese Partei ihren Mitgliedern im Laufe der Jahrzehnte alles zugemutet hat, scheint das mehr als gerechtfertigt. Die Normalrentner werden *tuixiu* (退休) genannt. Scheinbar auf derselben Ebene mit dem Parteisekretär befinden sich die Intendanten. Diese Gleichwertigkeit ist deshalb scheinbar, weil die Intendanten in der Regel Parteimitglieder und demzufolge dem Parteisekretär untergeordnet sind. Ausserdem werden die Intendanten vom Kulturministerium eingesetzt, welches eindeutig eine staatliche Institution unter Parteikontrolle ist. Beide Einflussbereiche interagieren aber auch, wenn z.B. eine Personalunion zwischen Partei-, Theaterleitungs- und mittlerweile auch Managementkompetenzen zustande kommt. Interessanterweise rekrutierten sich am Zentralen Experimentiertheater die Intendanten immer aus der künstlerischen Belegschaft. Der erste Intendant war von 1956 bis zu seinem Tod 1962 Ouyang Yuqian (1889-1962), an dessen künstlerische Vielseitigkeit niemand wieder heranreichte.

Der nächste langjährige Intendant wurde Shu Qiang (舒强, geb. 1915), ein Regisseur, der sich seine Spuren in Maos Stützpunktgebiet in Yan'an erwarb. In ihm verkörperte sich eher der folgsame Parteiarbeiter als der Künstler. Von 1956-1966 bekleidete er den Posten des stellvertretenden Intendanten, von 1966-1984 den des Intendanten. Anschließend wurde er bis 1994 künstlerischer Leiter. Er sieht die gegenwärtige Experimentierlust der jungen Theaterleute ausgesprochen kritisch. Seiner Meinung nach kopieren sie den Westen ohne Sinn und Verstand. Vor allem irritiert ihn die Pluralität der künstlerischen Handschriften der einzelnen Regisseure. So etwas hätte es früher nicht gegeben. Damals wurde ein einheitliches Konzept festgelegt (Stanislawski plus chinesisches Nationaltheaterkonzept/ revolutionär-romantischer Realismus + Mao-Zedong-Ideen) und alle hätten sich daran gehalten. Auch würde Mao Zedongs richtungsweisende „Yan'aner Rede“ von 1942 unterlaufen, wo es nur ginge, und das führe ins Chaos.<sup>1132</sup>

Von 1984-1988 gab es offenbar nur zwei stellvertretende Intendanten, wobei der Bühnenbildner Xue Dianjie (薛殿杰, geb. 1937), der einst in Dresden studiert hatte, offenbar unter Zuhilfenahme der Belegschaftsmeinung auf diesen Posten kam und dies 1988-1990 wiederholen konnte. Der andere stellvertretende Intendant, der Schauspieler Jin Zhenwu (金振武, 1929-1994) der von 1984 bis 1988 stellvertretender Intendant war, ist wahrscheinlich nach

---

<sup>1132</sup> Meine Ausführungen beziehen sich auf ein Interview, welches ich mit Shu Qiang führte. Vgl.: Budde, Antje: *Interview mit Shu Qiang am 08.06. 1994* (Mitschrift). Zu Shu Qiangs didaktisch-propagandistischen Ansichten in bezug auf die Theaterkunst vgl.: Shu, Qiang: *Shu Qiang xiju lunwen ji*. Beijing 1982. 舒强: 舒强戏剧论文集. 北京1982年. (Shu Qiang's gesammelte Aufsätze zum Theater.) sowie: Shu, Qiang: *Bashe*. Beijing 1993. 舒强: 跋涉. 北京1993年. (Eine beschwerliche Reise. [Erinnerungen])

ursprünglichem Muster eingesetzt worden. Von 1987-1988 wurde die bisher erste und letzte weibliche Intendantin, die Schauspielerin Zheng Zhenyao (郑振瑶) eingesetzt. Ihr folgte von Dezember 1988 bis Oktober 1990 der durch die 1989er Tiananmen-Ereignisse bald wieder abberufene Intendant und Dramatiker Liu Shugang (刘树纲, geb. 1940), der ebenfalls aufgrund der Belegschaftsmeinung Intendant geworden war. Es handelte sich dabei nicht direkt um eine Wahl, aber um ein Herantasten an demokratischere Strukturen, die bisher nur in dem kurzen Zeitraum zwischen 1984 und 1989 eine Chance hatten, nachdem der Leninverehrer und Maoist Shu Qiang abtrat und bevor die Niederschlagung der Studentenproteste im Juni 1989 wieder eine politisch restriktivere Personalpolitik nach sich zog, dafür aber der kommerziellen Entwicklung freien Lauf ließ. Ab da ging es wieder nach der ursprünglichen Verfahrensweise weiter.

Seit 1990 ist der Schauspieler Zhao Youliang (赵有亮) Intendant und der Regisseur Yang Zongjing (杨宗镜, geb. 1936) sein Stellvertreter. Sie repräsentieren den pragmatischen, kommunikativen, kommerziell interessierten Typus (beide stammen aus Shanghai) und passen damit genau in die Entwicklungen der 1990er Jahre. Es hat auf der weiblichen Seite nur einmal eine Personalunion zwischen Parteisekretärin und stellvertretender Intendantin gegeben, vertreten durch die Autorin Lan Guang (兰光). Frauen sind in den höchsten Leitungspositionen (Intendant, Parteisekretär, künstlerischer Leiter), unterrepräsentiert und in der Regel auf Stellvertreterpositionen zu finden. In der Führungsriege insgesamt seit 1956 bis heute stehen 14 Männer 4 Frauen gegenüber, was immerhin noch beachtliche 18% ausmacht.<sup>1133</sup>

---

<sup>1133</sup> Die Daten zu den Intendanten entnahm ich: Wang, Zhengchun/ Xian, Jihua (Hg.) (1996) a.a.O. S.6 f. und S.18-21

Organisations- und Arbeitsstrukturen des Zentralen Experimentiertheaters 中央实验话剧院机构设置及工作流程图 (zhongyang shiyan huaju yuan jigou shezhi ji gongzuo liu chengtu)			
Parteikomitee 党委 (dangwei)			
Einrichtung		Unterabteilung	Personal
Parteisekretär 党委书记 (dangwei shuji)			1
Parteisekretariat 党委办公室 (dangwei bangongshe)			1
Abt. für Renter und Rentenbetreuung 离退休人员办公室 (li tuixiu bangongshe)			2
Theater 剧院 (juyuan)			
Einrichtung		Unterabteilung	
Intendanten 院长 (yuanzhang)			2
Intendantenbüro 院长办公室 (yuanzhang bangongshe)			7
Personalabteilung 人事保卫处 (renshi baiwei chu)			4
Buchhaltung 计划财务处 (jihua caiwu chu)			2
Zentrum für Aufführungskunst 演艺中心 (yan yi zhongxin)		Regiegruppe Schauspielerensemble Videoabteilung Aufführungsbüro (z.B. Kartenverkauf)	导演组 (daoyanzu) 演员组 (yanyuanzu) 影视部 (yingshi bu) 演出部 (yanchu chu)
Zentrum für Bühnenbild 舞美制作中心 (wumei zhizuo zhongxin)		Abt. Lichttechnik Abt. Kostüme Abt. Requisiten Abt. Spezialeffekte Abt. Maskenbild Abt. Bühnenarbeiter Fundus	灯光组 (dengguang zu) 服装组 (fuzhuang zu) 道具组 (daoju zu ) 果效组 (guoxiaozu) 化妆组 (huazhuang zu) 美工组 (meigong zu) 装置组 (zhuangzhi zu)
Abt. Bühnenschaffen 剧目创作室 (jumu chuanguzuo shi)		Abt. Dokumentation (dazu gehört auch die Bibliothek) Abt. Autoren	资料室 (ziliao shi) 编剧组 (bianju zu)
Abt. Verwaltung 行政处 (xingzheng chu)		Abt. Allgemeines Abt. Gebäudeverwaltung Abt. Fahrer	总务科 (zongwu ke) 房管科 (fangguan ke) 车队 (chedui)
Abt. Investbau 基建处 (jijianchu)			3
Büro für drei Produktionsfirmen 三产办公室 (san chan bangongshi)		Firma für Werbekunst (guanggao yishu gongsi) Firma für Kunst (zhong shi yishu gongsi) Taxifirma „Kultur“ (zhong shi wenhua chuzu qiche gongsi)	广告艺术公司 中实艺术公司 中实文化出租汽车公司

### 7.3.9 Shootingstar Meng Jinghui (孟京辉) - Eine Chronik

---

Der Regisseur Wu Xiaojiang (吴晓江) inszenierte sieben Stücke im Zeitraum 1991-1998, mehr als ein fünftel des gesamten Spielgeschehens. Dazu gehörten „Herr Zhou Enlai“ (1991), „Der nackte Hund“ (1992), „Der verrückte Neujahrszug“ (1993), „Wir sind geschieden. Komm nicht nochmal vorbei.“ (1994), „Vorsätzliche Körperverletzung“ (1995), „Ein Volksfeind“ (1996) sowie „Ein Puppenheim“ (1998). Er setzt mit seiner Stanislawski-Rezeption auf der Ebene der Schauspielerführung und mit seiner Rezeption des naturalistischen Realismus auf der Ebene der Inszenierungsästhetik sowie mit seinem inhaltlichen Interesse vor allem in Bezug auf die Tradition der Sozialdramen den wichtigsten Akzent im Profil des Theaters.

Der etwa zehn Jahre jüngere Meng Jinghui, der vollkommen verschiedene inhaltliche und ästhetische Prämissen setzt, ist seit 1993 am Zentralen Experimentiertheater und hat dort bis 1998 fünf Inszenierungen erarbeitet. Das machte ein Fünftel aller Inszenierungen des Theaters im Zeitraum von 1990-1998 aus und bezeichnet einen anderen wichtigen Akzent des Theaterprofils in den 1990er Jahren. Ausserdem inszenierte er 1994 ausserhalb des Theaters in einem freien Projekt „Ich liebe xxx“. (我爱xxx, wo ai xxx. Vorschau-Premiere: Ende Dezember 1994), welches ursprünglich durch das Zentrale Experimentiertheater übernommen werden sollte, den Intendanten dann aber doch zu ungewöhnlich war. Meng kümmerte sich daraufhin um eine private Finanzierung und führte das Stück auf eigenes Risiko im Mai 1995 öffentlich als „Avantgarde-Theater“ (前卫剧, qianwei ju) im Pekinger Haidian-Theaterhaus (海淀剧院, haidian juyuan) im Pekinger Stadtteil Haidian auf.

1997 nahm er eins seiner Lieblingsprojekte in Angriff. Er wollte Lu Xuns „Die wahre Geschichte von Ah Q“ bearbeiten und von einer Rockband begleitet in seiner eigenen Bearbeitung als Zeitgeistsatire mit dem Titel „Der Genosse Ah Q“ (阿Q同志, A Q tongzhi) in Kooperation zwischen dem Experimentiertheater und dem Jugenskunsttheater Chinas auf die Bühne stellen. Dieses Projekt ist leider ebenfalls an den Intendanten beider Theater gescheitert. Es wäre vermutlich das erste Mal gewesen, dass der Begriff „Genosse“ a priori als satirischer Begriff erscheint. Fakt ist jedenfalls, dass Meng Jinghui der der zweitproduktivste Regisseur der 1990er Jahre an diesem Theater war und dem Theater durch seine Umtriebigkeit einen beträchtlichen Imagezuwachs insbesondere unter der jungen Zuschauer Klientel brachte.

Meng Jinghui wurde im Mai 1965 in Peking geboren. Er hat einen jüngeren Bruder und eine ältere Schwester. Sein Vater arbeitet in der Planungsabteilung eines Ministerium und hat mit Maschinenbau zu tun. Seine Mutter ist Arbeiterin. Im Elternhaus herrschte kein großes Interesse am Theater, schon gar nicht für modernes Sprechtheater. So gab es diesbezüglich während seiner Kindheit keinerlei prägende Eindrücke. Von 1972 bis 1978 ging er zur Grundschule in der „Straße des Wiedererwachens“ (复兴路小学, fuxing lu xiaoxue). Von 1978 bis 1982 besuchte er die „Dritte Mittelschule der Eisenbahn“ (铁路第三中学, tielu di san zhongxue) der von 1982 bis 1986 ein Studium an der Pekinger Pädagogischen Hochschule (北京师范大学, beijing shifan daxue) folgte, wo er begann, Chinesische Literatur zu studieren. Den ersten Kontakt mit dem Theater als moderner Kunstform hatte er dort 1983. Seine Abschlussarbeit als Bachelor trug den Titel „Über die Tendenz des Absurden Theaters zum Philosophischen“ (论荒诞派戏剧的哲理化因素倾向, lun huangdanpai xiju de zhilihua yin suo qing xiang). 1986

bis 1988 arbeitete Meng als Lehrer an der Pekinger Fachschule für Chemie. (北京化工学校, beijing huagong xuexiao).

Im selben Zeitraum gehörte er 1986 mit zu den Gründern des „Frosch“-Experimentiertheaters (蛙实验剧团, wa shiyan jutuan) von Mou Sen wo er bis 1988 mitarbeitete. Bei diesen Projekten wurde die Zentrale Theaterhochschule in Peking auf ihn aufmerksam und bot ihm wie Mou Sen an, dort zu studieren. Im Gegensatz zu Mou Sen nahm Meng das Angebot an. Er studierte an der Abteilung für Literatur und schloss sein Studium 1991 mit dem akademischen Grad des Magisters ab. Seine Abschlussarbeit trug den Titel: „Über die Regei Meyerholds“ (论梅耶荷德的导演艺术, lun meiyehede de daoyan yishi). Da er sich zu dieser Zeit mit einigen Lehrern der Theaterhochschule u.a. wegen seiner Inszenierung „Warten auf Godot“ überwarf, fand er zwei Jahre keine Arbeit an einem Pekinger Theater, bis ihm sein Freund und Kollege, der Schauspieler Guo Tao (郭涛) half, am Zentralen Experimentiertheater engagiert zu werden, wo Guo Tao mittlerweile selbst arbeitete. In der Zwischenzeit hatte sich Meng mit Jobs fürs Fernsehen über Wasser gehalten, was ihm aber missfiel.

Stücke von Meng Jinghui 1984-1987		
1984	Das andere Ende des Horizonts Das war ein studentisches Amateurtheaterprojekt, bei dem er Regie führte.	在地平线那边 (zai dipingxian nabian)
1985	Geschmack der Früchte VC	果味 VC (guo wei VC)
1986	Westzimmer-Rhapsodie	西厢狂想曲 (xixian kuangxiangqu)
1987	Das Irrenhaus des siebten Stückeschreibers	(第七个剧作家的精神病院) (diqi ge juzuo jia de jingshenbing yuan)

Über den Inhalt und die Form dieser Frühwerke ist mir nichts bekannt.

Meng Jinghuis Rollen als Schauspieler 1987-1989		
1987	als Jean in: „Die Nashörner“ von Eugene Ionescu, Regie: Mou Sen	Frosch-Experimentiertheater
1988	als Erzähler in: „Die Geschichte vom Soldaten“ von Igor Stravinsky, Regie: Mou Sen	Frosch-Experimentiertheater
1988	als Robert in: „Jenseits des Horizonts“ von Eugen O'Neill, Regie: Mou Sen	Frosch-Experimentiertheater
1988	als Zhang Saihui (张塞晖) in: „Das Lied des Windes“ (吹歌, chui ge)	Zentrales Fernsehen China
1989	als Jüngerer Bruder (弟弟, didi) in: „Die gelbe Klammer“ (黄色括号, huangse tuohao)	Zentrales Fernsehen China

Meng Jinghui begann erst im Rahmen seines Studiums an der Zentralen Theaterhochschule, sich ernsthaft als Regisseur zu betätigen. Dort hatte er im Rahmen von Übungsstücken und vollständigen Inszenierungen in- und ausserhalb des eigentlichen Studienplans Gelegenheit, sich auszuprobieren. „Warten auf Godot“ war seine Abschlussinszenierung, die zwar vom Publikum, nicht aber von seinem Mentor gefeiert wurde.

„Warten auf Godot“ konnte Meng Anfang 1993 bei einem Gastspiel in Deutschland im Haus der Kulturen der Welt in Berlin sowie im Kammertheater Neubrandenburg zeigen.<sup>1134</sup>

<sup>1134</sup> Meng Jinghui berichtete über seine Erfahrungen bei seiner Rückkehr. Meng, Jinghui: „Shiyan xiju ‚dengdai geduo‘ zai bolin – deguo bolin yanchu guan ju ji“ In: Juben. 1993/ 8. S.65-67. 孟京辉: „实验戏剧‘等待哥多’在柏林-德国柏林演出观剧记“ In: 剧本. 1993年第八期. („Das experimentelle Theater ‚Warten auf Godot‘ in Berlin. – Aufzeichnungen zu den Aufführungen in Deutschland, Berlin“ in: Theaterstücke.)

1992 inszenierte Meng an der Zentralen Theaterhochschule Peking mit befreundeten Studenten der Schule die Kunqu-Adaption „Sifan - shuang xiashan“ (思凡•双下山, Der Traum vom weltlichen Leben), die 1994 unter dem Titel „Sifan - Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ am Zentralen Experimentiertheater, bereichert um die Boccaccio-Teile neu inszeniert werden sollte.<sup>1135</sup> Die Inszenierung von 1992 hatte am 7. Dezember Premiere und ging auf die Idee des Bühnenbildstudenten Qi Li (齐立) sowie des Studenten der Literaturabteilung Guan Shan (关山) zurück.<sup>1136</sup> Qi Li beging vorher Selbstmord. Es gehört zu den weniger guten Eigenschaften Mengs, dass er sich zwar mit kreativen Köpfen umgibt, deren Anteil an der erfolgreichen Arbeit aber, wie auch bei Mou Sen, selten zugeben kann. Das führte zu Spannungen. Im Programmheft jedenfalls wurde er nicht als Regisseur erwähnt, sondern erschien in einer Reihe mit allen Mitwirkenden unter der Rubrik „künstlerisches Kollektiv“. Jedoch führte er nach eigenen Angaben Regie.<sup>1137</sup>

Regiearbeiten Meng Jinghuis an der Theaterhochschule	
1989	„Mein armer Marat“ (nach „Leningrader Romanze“ von A.N. Arbusov)
1989	„Der stumme Diener“ von Harold Pinter
1989	„Der Garten“ (园, juan) von Zhang Ximing (张西铭)
1990	„Die kahle Sängerin“ von Eugene Ionescu
1991	„Warten auf Godot“ von Samuel Beckett

Die weitere Bearbeitung dieser erfrischenden Inszenierung wurde der Ausgangspunkt und sein Einstand am Zentralen Experimentiertheater. Sie entwickelte sich dort in ihrer überarbeiteten Fassung mit den infrastrukturellen und finanziellen Mitteln eines regulären Theaters, gespielt von jungen Schauspielern des Theaters, zum Renner der Saison. Bei dem Gastspiel des Theaters im April 1994 in Shanghai, wo auch noch die Inszenierungen „Der verrückte Neujahrzug“ und „Vier Grobiane“ gezeigt wurden, mutierte es zu einem völlig ausverkauften Kassenschlager. Die Inszenierung entwickelte eine spielerische, rhythmisch genau choreografierte Komik, die sich in Mengs vorhergehenden Inszenierungen bereits andeutete, aber nie in so vollem Umfang entwickelt hatte, wie hier.

Ende 1994 inszenierte Meng, wieder gemeinsam mit einer Crew kreativer Gleichgesinnter die sprachexperimentelle Aufführung von „Ich liebe xxx“ (Premiere 26.12.1994). Der Text war von vier Autoren und Autorinnen im September fertiggestellt worden: Meng Jinghui (孟京辉), Huang Jingang (黄金刚) Wang Xiaoli (王小力) Shi Hang (史航). Darin spielten Schauspielstudenten aus der Zentralen Theaterhochschule und der Pekinger Filmhochschule (北京电影学院, Beijing dianying xueyuan) sowie Schauspieler des Zentralen Experimentiertheaters und des Jugendkunsttheaters Chinas. Der Stückinhalt hatte auf sehr witzige und ironische, teilweise sarkastische Weise (Ich liebe den Tiananmen-Platz) das Problem des Einverständnisses zum Gegenstand. In einem Programmzettel hieß es, dass man 800 Mal „Ich liebe“ sagen würde. Jeder Satz der Aufführung begann mit dieser Sequenz. Inszenierungsästhetisch wurden Filmsequenzen, Video, Dias und Musik eingesetzt. Die inoffizielle Premiere

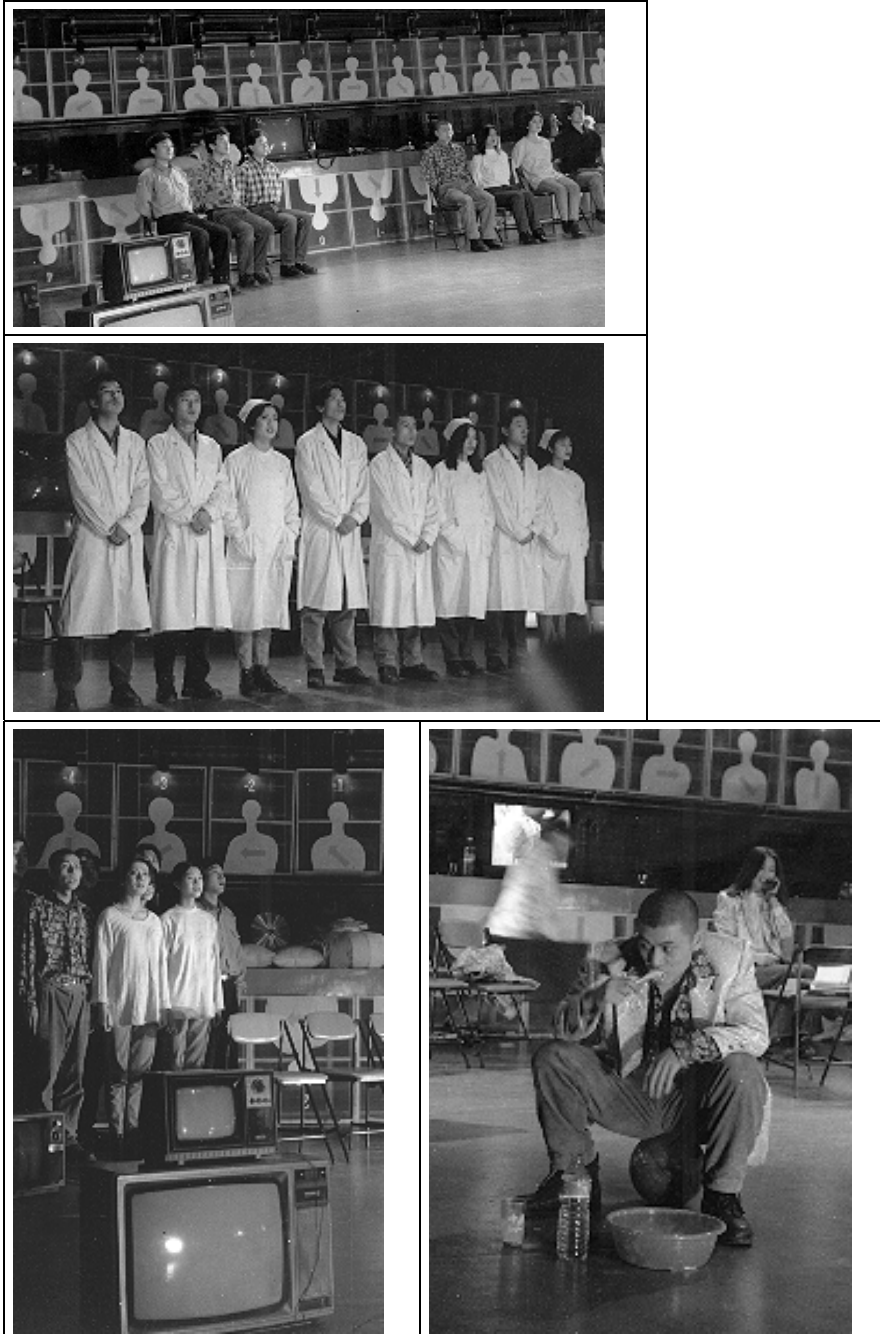
<sup>1135</sup> Angaben zur Biografie Meng Jinghuis nach einem von ihm verfassten tabellarischen Lebenslauf, den er mir 1993 in Berlin gab.

<sup>1136</sup> Angaben nach dem Programmheft

<sup>1137</sup> Meng, Jinghui: Brief vom 18.12.1992



fand auf der Bühne im Gästehaus der „Pekinger Agentur für Kulturveranstaltungsservice“ (北京忠言文化服务公司, Beijing zhongyan wenhua fuwu gonsi) statt, die sich in Pekings Oststadt befindet. Eintrittskarten wurden nicht verkauft, weil die Aufführung dann offiziell mit allen möglichen Genehmigungen hätte beantragt werden müssen. „Spenden“ wurden gern genommen. Als Einladung bekamen die Eingeweihten eine Kopie von einem Stück des Peking Stadtplans mit skurrilen Hinweis.



**Abb. 73: „Ich liebe xxx“ Premiere 1994 (Regie: Meng Jinghui)**

Nach einem Vorspiel vor den Intendanten u.a. entscheidungsbefugten Personen des *Zentralen Experimentiertheaters*, wurde die Zusage, die Aufführung in den hauseigenen Spielplan zu übernehmen m.E. unberechtigterweise zurückgenommen. Man warf Meng vor, die Inszenierung sei zu dilettantisch für ein staatliches Theater. Diesen Eindruck kann ich absolut nicht

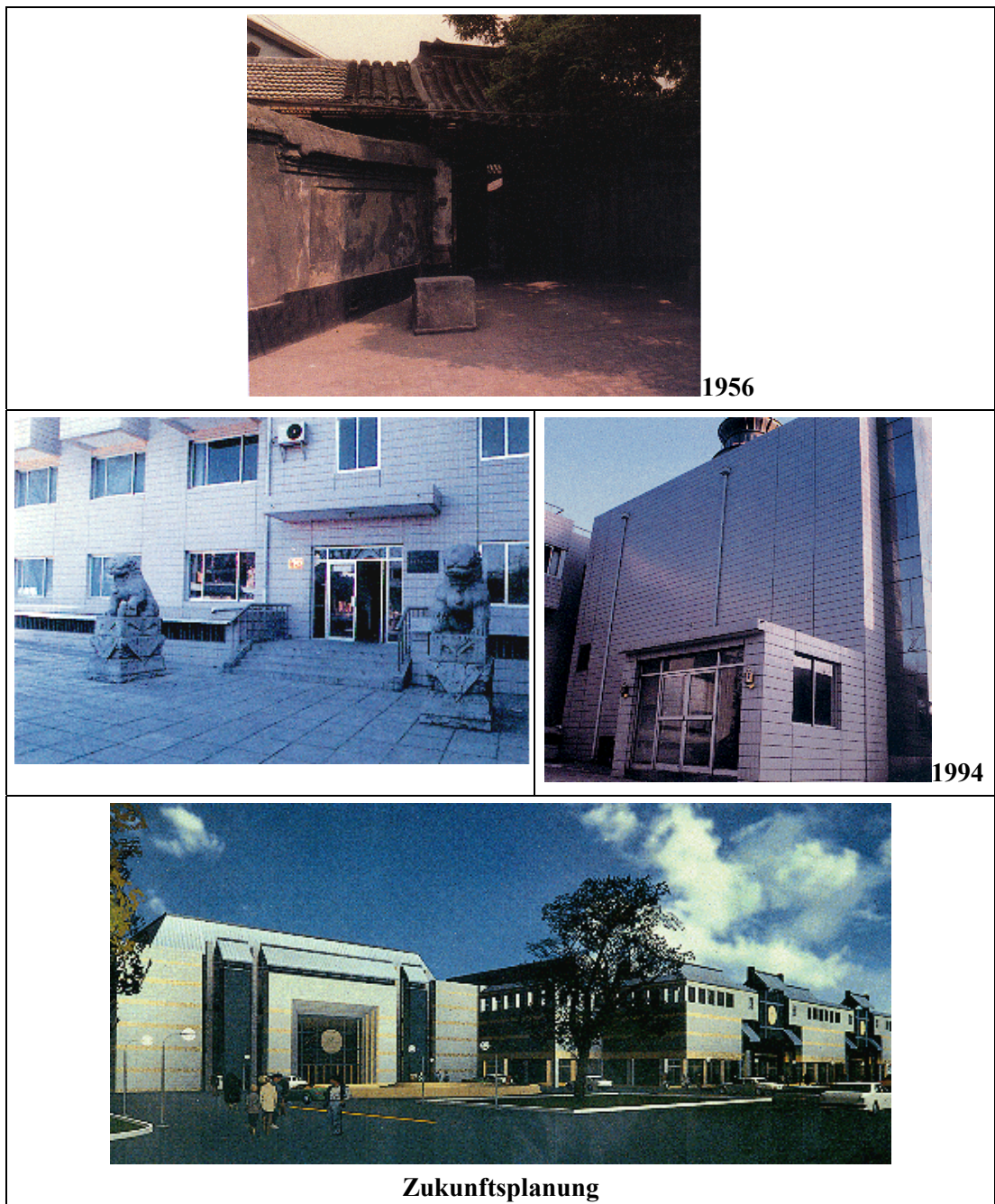
bestätigen. Ich vermute die wahren Gründe eher im ideologischen Bereich, denn die Inszenierung ließ an satirischer Frechheit sowohl sprachlich als auch spielerisch keine Wünsche offen. Das zumeist junge Publikum nahm sie enthusiastisch auf. Jedoch der älteren und entscheidenden Generation war die inszenatorische Umsetzung etwas zu avantgardistisch geraten. Die negative Konsequenz aus diesem Vorfall war, dass Meng seitdem ein getrübtetes Verhältnis gegenüber seiner Theaterleitung hatte, was im Jahr 1995 die Atmosphäre während unserer gemeinsamen Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder - Woyzeck“, nachhaltig negativ beeinflussen sollte, als er voller Trotz „Ich liebe xxx“ für die öffentliche Aufführung im Haidian-Theater zeitgleich zu unseren Proben neu überarbeitete. Ich konnte seine Situation verstehen, andererseits fand ich seine Haltung unserem gemeinsamen Projekt gegenüber nicht sehr professionell.

Verhältnisanalyse chinesische zu ausländischen Stücken in Mengs Regie 1984-1998		
Chinesische Stücke	Ausländische Stücke	Collagen
4	6	2
35%	50%	15%

In Mengs Inszenierungen wird deutlich, dass sowohl die innerchinesischen Gesellschafts-probleme ebenso wie das Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Standards und Funktionsvorstellungen von Theater in Mengs eigener Theaterpraxis und Erfahrung als absurde Groteske ironisiert werden. Er versucht, seine ambivalente Stellung als (junger) Regisseur und Mit-Autor seiner Inszenierungen mit einem spezifischen Spielbegriff, dessen Zentrum schwarzer Humor ist, lebbar und künstlerisch produktiv zu machen. Er will „seinen Scherz treiben mit den ernsthaftesten Dingen des Lebens“, sagte er mir im Interview. So kann man sich die Dinge vom Leibe halten und sich emanzipieren. Die Globalisierung von Wirtschaftsprozessen mit ihrem auch kulturellen Einfluss auf China hat nicht zwangsläufig die McDonaldisierung, die Standardisierung der kulturellen Welten zur Folge. Kulturelle Traditionslinien im Umgang mit dem Fremden bleiben ebenso entscheidend wie das innovative Ausbalancieren von interkulturellen Machtverhältnen. (über deren Existenz man sich keine Illusionen machen sollte) Der neue Zugang Chinas zur Welt verändert das chinesische Theater, aber das chinesische Theater verändert auch die Welt.

Meng Jinghui will kein Theater der klaren Botschaften ebenso wenig wie ein Theater des dummen Publikums. Seine Anregungen bezieht er überall her, aus dem westlichen Theater ebenso, wie aus der traditionellen chinesischen Volkskultur und dem modernen chinesischen Theater. Lin Zhaohua, chinesische tradierte Geschichten, Aufführungspraktiken und Clownerien, seine Ideen über Meyerhold, das absurde Theater, Faßbinder, Frank Castorf und Dario Fo weisen ihm den Weg. Er nimmt sich, was er gebrauchen kann. In Mengs Inszenierungen treten keine Ausländer mit angeklebten Langnasen und wilden Bärten auf. Bei ihm treten Chinesen auf. Er extrahiert die ihm für die chinesische Gesellschaft und Individualitäten passenden dramaturgischen Muster. Chinesen spielen die Hauptrollen, auch wenn diese auf Godot warten oder eine Frau namens Marie umbringen, als Verrückte machtdummen Polizisten die Ermordung von Anarchisten erklären oder sich im Bordell der Puffmutter Irma aufhalten. Er nutzt die künstlerischen Mittel, die ihm geeignet erscheinen, seine

Sicht auf die Welt auszudrücken. Meng ist auf charmante, unbekümmerte Weise unpatriotisch im eigenen Kontext und selbstbewusst „chinesisch“ in seiner rezeption des westlichen Theaters. Er ist intelligent, verspielt, schlau, zu weilen opportunistisch. Er amüsiert sich über die Welt und über sich selbst als weltkompatibler chinesischer Künstler-Anarchist (mit Blick auf die Kasse...) Mengs Theater bekommt eine universelle und emanzipative Komponente durch die bewusste Wahl des Clownsseins. Meng ist ein Weltclown – frech, unberechenbar, nicht sehr zuverlässig, selbstverliebt, political incorrect, böse mit einer Träne im Knopfloch. Meng Jinghui ist eines der wichtigsten Regietalente Pekings, vielleicht sogar Chinas. Aber es gibt noch mehr wie ihn. Im interkulturellen Kulturaustausch treffen sie leider auf ähnliche Entscheidungsträger wie in ihrem eigenen Land, wenn es um das Ausprobieren von etwas Neuem, Unorthodoxen geht.



**Abb. 74: Zentrales Experimentiertheater im Wandel seiner Architektur**

## 7.4 Interviews – Über Theaterexperimente

### 7.4.1 Song Ge 宋戈

---

Status: Schauspieler am ZET

geb.: 1932

Interview: 22.09.1994

**A.B.:** Wann begannen Sie, am *Zentralen Experimentiertheater* Peking zu spielen?

**S.G.:**

1956 wurde ich aus der Armee<sup>1138</sup> entlassen und war wieder Zivilist. Eigentlich hatte ich mich an der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking für die Aufnahmeprüfung beworben. Aber im Juli/August 1956 begannen Vorbereitungen zur Gründung eines Staatlichen Schauspieltheaters. Zu jener Zeit gab es in Peking bereits das *Jugendkunsttheater China* (Zhongguo qingnian yishu juyuan), das *Pekinger Volkskunsttheater* (Beijing renmin yishu juyuan) und das *Kinderkunsttheater Chinas* (Zhongguo ertong yishu juyuan) aber noch kein derartiges Schauspieltheater. Unsere damalige künstlerische Leiterin, Frau Sun Weishi hatte dann eine Idee<sup>1139</sup>. Sie hatte in der Sowjetunion studiert. In Moskau gab es das „Moskauer Kleine Theater“<sup>1140</sup> ein sehr berühmtes Theater mit vielen alten und berühmten Schauspielern. Es hatte nicht viele Beschäftigte, aber alle waren sehr engagiert und talentiert für das Theatermachen. Nach dem Moskauer Vorbild wollte Frau Sun Weishi ein „Kleines Theater“ in China aufbauen - ein Staatstheater. Nachdem der Gedanke ausgesprochen war, fand er Zustimmung beim Ministerpräsidenten Zhou Enlai<sup>1141</sup>, bei General Chen Yi<sup>1142</sup> und bei Vertretern aus Kunst und Kultur wie z.B. Ouyang Yuqian. Daraufhin wurde beschlossen, dass Ouyang Yuqian, damaliger Rektor der Theaterhochschule Peking, dieses Theater leiten sollte. Es sollte der Theaterhochschule unterstellt sein. Deshalb hieß es: *Experimentiertheater der Zentralen Theaterhochschule* (Zhongyang xiju xueyuan shiyan huaju yuan). Dafür suchten sie Studenten. Der Plan sah vor, eine Gruppe von Regisseuren durch den sowjetischen Lehrer Lessli und eine Gruppe von Schauspielern durch Herrn Kuliniew ausbilden zu lassen. Diese besonders begabten Leute studierten in sogenannten Regie- und Schauspielkaderklassen. Nach dieser Ausbildung sollten die besten dieser Studenten den Grundstock des neuen Theaters bilden. Allerdings waren alle diese Studenten relativ alt, meistens um die 30, 40 Jahre alt. Zwanzigjährige waren selten. Ich war damals 24 Jahre alt. 1956 war ich 24 Jahre alt. Es ergab sich, dass Sun Weishi während der Aufnahmeprüfungen nach jungen Leuten Ausschau hielt, die sofort anfangen konnten zu spielen. Als sie mich sah, und ich hatte bereits sechs Jahre Theaterpraxis hinter mir, wurde ich mit fünf weiteren Bewerbern für dieses Theater ausgewählt.

**A.B.:** Was war Ihre erste Rolle an diesem Theater?

---

<sup>1138</sup> Song Ge hatte in einer der Kunst- und Kulturgruppen der Volksbefreiungsarmee gespielt, die von der maoistischen Armee als Aufklärungs- und Propagandainstrument in den kriegesischen und ideologischen Auseinandersetzungen vor 1949 eingesetzt wurden.

<sup>1139</sup> Wessen Idee das wirklich war, läßt sich nicht mehr feststellen. Es gibt die verschiedensten Aufzählungen von Personen, auf die hier aber nicht eingegangen werden soll.

<sup>1140</sup> Wahrscheinlich meint Song Ge das „Kleine Theater“ in Moskau (Malyj Theater). Wahrscheinlicher ist allerdings, und so sagte es mir der stellvertretende Intendant des *Zentralen Experimentiertheaters* in Peking, Herr Yang Zongjing, in einem Interview am 9.3.1994, dass das *Moskauer Künstlertheater* (MChAT) als Modell Pate stand. Das erscheint insofern logischer, weil programmatische Punkte des *Zentralen Experimentiertheaters* und Vorlieben Sun Weishis in der Gründungsphase des Theaters zweifelsfrei auf Stanislawski, Tschechow und Gorki verweisen.

<sup>1141</sup> Zhou Enlai lebte von 1898-1976. „Zhou war der nach Mao prominenteste Führer der Kommunistischen Partei Chinas. Über fünfzig Jahre war er Mitglied des Politbüros. 1949-1976 war er Ministerpräsident der Volksrepublik China.“ Vgl.: Bartke (1985) a.a.O. S. 303

<sup>1142</sup> Chen Yi lebte von 1901-1972. „Chen Yi war einer der zehn Marschälle der Volksbefreiungsarmee. Als Kommandeur der Neuen 4. Armee hatte er wesentlichen Anteil am Sieg der kommunistischen Bewegung Chinas. Später wirkte er 14 Jahre lang als Außenminister der Volksrepublik China.“ ebd. S.34

**S.G.:**

Die allererste Inszenierung war die Wiederaufnahme von Goldoni's "Der Diener zweier Herren". Ich hatte nur eine Kiste über die Bühne zu schleppen, noch keinen Text zu sprechen. Das war mein einziger Auftritt. Diese Inszenierung war schon vorher von der Regie-Kadertrainingsklasse aufgeführt worden. Die erste wirklich eigene Inszenierung des *Zentralen Experimentiertheaters* hieß "Durch dick und dünn"<sup>1143</sup> (同感同甘共苦, tonggan gongku). Darin spielte ich einen bärtigen Gutsbesitzer. Auch nur ein einziger Auftritt. Das war nicht viel. Aber wir jungen Schauspieler hatten keine großen Auftritte. Das schloss die aus Shanghai gekommenen jungen Schauspieler ein. Wir hatten nicht viel zu tun. Den älteren, angeseheneren Schauspielern wurde der Vortritt gelassen. Wir waren eher Statisten. Wir spielten Massen- oder Nebenrollen. Kleine Rollen, Nebenrollen - ich mag die wirklich. Weißt du, meine Voraussetzungen waren nicht gerade ideal. Ich bin kein schöner Jüngling<sup>1144</sup> aus der Pekingoper. Wirklich nicht. Deshalb, wenn du losgehst und bestimmte Rollen spielen willst, gibt es immer andere, die besser geeignet sind als du. Die kriegen dann die Rollen, nicht wahr? Wenn du nicht berühmt und einflussreich bist, was soll man da machen? Du kannst nur deinen eigenen Weg suchen. Jede einzelne Rolle, ob du viel spielst oder wenig, musst du gestalten. Das Erarbeiten jeder Rolle ist verschieden.

**A.B.:** Was bedeutet der Begriff des Experimentierens für Sie?

**S.G.:**

Theaterexperimente? Experimentelles Theater haben wir nicht viel gemacht - welcher Art auch immer. Das *Zentrale Experimentiertheater*... Experimentelles Theater... Das Experimentelle bedeutete damals *gu jin zhong wai*, also traditionelles bzw. klassische (古, gu), modernes (今, jin), chinesisches (中, zhong) und ausländisches Theater (外, wai) - großes und Studiotheater - alle möglichen Stile und Strömungen sollten gespielt werden. Aber man muss sagen, dass solche Inszenierungen und dieser Anspruch bis jetzt nicht besonders gut umgesetzt wurden. Ich würde z.B. erst die jetzt laufende Inszenierung "Sifan - Das Märchen vom Mönch und der Nonne" als experimentell bezeichnen. Früher, vor der Großen Proletarischen Kulturrevolution (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming), waren solche Stücke verboten. Studiotheaterinszenierungen (bzw. Kleines Theater, A. B.) gelten als experimentell, aber eigentlich kann man das nicht einfach zum Experimentellen zählen.

---

#### 7.4.2 Guo Tao 郭涛

---

Status: Schauspieler am ZET

geb.: 1967

Interview: 07.10.1994

**A.B.:**

Unterschieden sich deine Ansichten zum Theater während des Studiums an der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking von denen heute?

**G.T.:**

Bevor ich an die Hochschule ging, folgte ich den Ansichten meiner Eltern<sup>1145</sup>. Ich vertrat das Stanislawski-Modell. Bis zum Ende des 1. Studienjahres hielten wir alle Stanislawski für die Krönung. Ich denke wirklich, dass sein Modell eine gute Sache ist. Für meine späteren Experimente als Schauspieler verschaffte es mir eine gute Grundlage. Doch etwa im 2. Studienjahr veränderte sich mein Standpunkt. Das war noch vor den Tian'anmen-Ereignissen von 1989. In dieser Zeit war die Kulturszene in China frei und offen. Ausländisches Theater und Filme waren zugänglich. Man konnte sich eine Fülle von Material

---

<sup>1143</sup> Premiere: 31.1.1957; Regie: Sun Weishi (孙维世). Autor: Yue Ye (岳野). Stückinhalt: Es geht um Lebens- und Liebesbeziehungen und um die Frage, wer auf wessen Kosten seinen Glücksanspruch durchsetzt oder aber sich für die Gesellschaft einsetzt. Das Stück behandelt am Beispiel der freien bzw. der traditionellen Eheschließung die Auseinandersetzung zwischen alten Feudalnormen für das Zusammenleben der Geschlechter und der Generationen und ihre Konfrontation mit einer neuen Zeit. Die angegebene Zeit der Spielhandlung für das Jahr 1955 deutet einen großen Aktualitätsbezug an.

<sup>1144</sup> Song Ge bezieht sich hier auf ein Rollenfach der Peking-Oper.

<sup>1145</sup> Beide Eltern sind Schauspieler.

ansehen. Dadurch entstanden viele neue Ideen. Ich begriff, dass es noch viel mehr gibt als Stanislawski. Ich wollte etwas ausprobieren, aber ich wusste nicht wie. Dann ergab sich die Gelegenheit, Meng Jinghui Inszenierung von „Der stumme Diener“<sup>1146</sup> zu sehen, seine erste experimentelle Inszenierung<sup>1147</sup>. Ich war sehr beeindruckt. Das war etwas ganz Neues. Wenn ich mir damals die Gastspiele ausländischer Inszenierungen ansah, empfand ich sie als zu weit weg von uns selbst. Plötzlich aber siehst du deine eigenen Leute, deine Kommilitonen solch ein Theater machen. Dann wird es interessant. Du siehst ihr eigenes Können und staunst. Da wollte ich gemeinsam mit ihnen experimentieren. Sie hatten auch Interesse an mir. So begann unsere Zusammenarbeit. Unser erstes kleines Experiment war ein Stück von Diao Yi'nan. Er studierte am Seminar für Dramatische Literatur/ Dramaturgie der *Zentralen Theaterhochschule*. Sein Stück hieß „Schnell wie der Blitz oder Kein Versteck“ (feimaotui huo wu chu cangshen)<sup>1148</sup>. Gleichzeitig probten wir Pinters Stück „Landschaft“ (fengjing). Damals folgte ich während der Studienzeit dem, was unsere Lehrer uns beibrachten. Aber in meiner Freizeit spielte ich in diesen beiden Stücken. Selbst wenn ich durch diese Zweigleisigkeit oft erschöpft war, war diese Zusammenarbeit für mich sehr wichtig. Du warst ja damals auch hier und weißt, wie es war. Bis heute ist mir diese Zeit unvergesslich. Allerdings bin ich der Meinung, dass unsere Inszenierung von Pinters „Landschaft“ (fengjing) nicht besonders geglückt ist. Unser Verständnis war zu begrenzt und unsere Darstellungsweise zu einseitig. Wir spielten zum ersten Mal ein solches Stück. Wir beiden Schauspieler, Xia Lixin und ich, saßen eine Stunde einfach nur da, ohne uns im geringsten zu bewegen. Wir fanden, dies sei die beste Methode zur Darstellung von Pinters Stück. Mit der Inszenierung „Schneller als der Blitz...“ trafen wir genau den Nerv unseres Publikums. Dieses Stück hatte einer von uns geschrieben. Es handelte von Alltagssituationen im Leben junger Leute. Das betraf uns selbst. Wir verstanden, worum es ging. Unsere nächste Inszenierung war, wenn ich mich recht entsinne, „Warten auf Godot“. Meng Jinghui suchte mich nach einer anderen Aufführung auf. Das muss im zweiten oder dritten Studienjahr gewesen sein. Damals musste ich mit meiner Seminargruppe noch in einem anderen, ziemlich konventionellen Stück spielen. Es war von einem

Engländer, der Shaw hieß. Es handelte sich um das Stück „Helden“ (wuqi yu ren)<sup>1149</sup>. Die Darstellungsweise, die auftretenden Figuren und der ganze Aufführungsstil waren in konventionellem Stil gehalten. Alles lief nach dem Motto ab: „Der Lehrer sagt, wo es lang geht.“ Wir Studenten mussten auf ihn hören, seine Ansichten herausfinden und uns unterordnen. Aufgrund dieser Methode sollten wir die Schauspielkunst erlernen. Doch gleichzeitig begannen wir in unserer eigenen Zusammensetzung der Gruppe um Meng Jinghui mit unserer Arbeit an „Warten auf Godot“. Unsere Vorgehensweise unterschied sich völlig von der o.g. Lehrmethode. Dieser Arbeitsprozess war so interessant, so absolut neu. Sobald wir in den Probenraum kamen, strotzten wir vor Begeisterung. Ein dauerndes Knistern lag in der Luft. Dies übertrug sich sogar auf die Alltagsbeziehung zwischen Hu Jun<sup>1150</sup>, der den Wladimir spielte, und mir. Dieses Gefühl war unbeschreiblich. Alles hatte Tempo. Trotzdem war es auch eine schwierige und

---

<sup>1146</sup> Meng Jinghui inszenierte dieses Stück von Harold Pinter 1990 als Magisterstudent des *Seminars für Regie an der Zentralen Theaterhochschule Peking*.

<sup>1147</sup> Nach biographischen Angaben von Meng Jinghui, die er mir 1993 gab, begann er bereits 1987 in der sogenannten *Frosch-Experimentiertheatergruppe* (wa shiyan jutuan) der auch Mou Sen (siehe „Theater der Zeit“, Heft 6, 1995, S.52f.) angehörte, experimentelles Theater zu spielen. Er und Mou Sen studierten zu der Zeit noch an der *Pekinger Pädagogischen Hochschule*. Allerdings führte Meng Jinghui damals noch keine Regie. Seine Regiearbeiten begannen mit seiner Studienzeit an der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking mit einer Inszenierung von Arbusov's „Mein armer Marat.“ (wo kelian de malate)

<sup>1148</sup> Das Stück „As fast as lightning or no place to hide - Feimaotui huo wu chu cangshen“, wie die Studenten es auf ihrem Programmzettel nannten, wurde am 16.1.1991 in der Theaterhochschule aufgeführt. Regie führte der am *Seminar für Regie der Zentralen Theaterhochschule* studierende Shi Runjiu. Die Aufführung spielte sich weitestgehend im Dunkeln ab und hinterließ in mir den Eindruck eines Theater-Hörspiels.

<sup>1149</sup> Der englische Originaltitel lautet „Arms and the Man“. Dem wird im Chinesischen Rechnung getragen mit dem Titel: „Wuqi yu ren“. Im Deutschen aber wird der Titel mit „Helden“ übersetzt. Vgl. *Schauspielführer A-Z*, Bd.2. Berlin 1986. S.1124 sowie: *Zhongguo dabaiké quanshu. xiju*, a.a.O.S 450

<sup>1150</sup> Hu Jun ist zur Zeit Schauspieler am renommierten *Pekinger Volkskunsttheater*. (Beijing renmin yishu juyuan) Er wird auch zunehmend als Film- und Fernsehschauspieler bekannt. Kürzlich spielte er eine der beiden Hauptrollen in dem Film „East Palace, West Palace“ (东宫西宫, Dong gong xi gong, 1996). Regie: Zhang Yuan (). Der Film ist in China verboten. Wahrscheinlich deshalb, weil er eine homosexuelle Liebesgeschichte erzählt. Vgl. Programmheft *verzaubert - Internationales schwullesbisches Filmfestival*, 26.11.-03.12.1997, Berlin. S.16. Außerdem spielt Hu Jun derzeit in einem neuen Genre des chinesischen Fernsehens, nämlich einer Krimiserie die Rolle des Kommissars.



aufreibende Situation. Wir hatten weder Zeit noch Geld. Unsere Lehrer ließen uns keine Zeit. Stattdessen beklagten sie sich: „So, so, für solche Inszenierungen hast du Zeit, aber deine Studienaufgaben hast du noch nicht einmal beendet.“ Selbst für unsere Aufführung wollten sie uns nicht freigegeben. Meng Jinghui bettelte bei ihnen: „Bitte, bitte, Herr Lehrer, lassen Sie uns drei Tage spielen, nur drei Aufführungen.“ Drei Aufführungen wurden uns gewährt. Also spielte ich dreimal. Von Anfang an war für uns klar, dass dies ein Stück war, das wir wirklich spielen wollten. Wir waren überzeugt, dass wir „Warten auf Godot“ wirklich verstehen. Wir steckten unser ganzen Denken und Fühlen in unser Kunstwerk. Nach den Vorstellungen applaudierten alle und waren begeistert. Wir umarmten uns und waren sehr aufgewühlt. In diesem Augenblick wurde uns bewusst, dass unsere Inszenierung tatsächlich gelungen war. Dafür gab es Gründe. Unsere Aufführung fand 1990 statt, zu einer Zeit, in der wir Studenten sehr verbittert waren. Nach den Ereignissen von 1989<sup>1151</sup> wusste wir nicht mehr, wieso wir eine Hochschule besuchen sollten. Vielleicht studieren? Ja, studieren. Aber unsere Gefühle... Wir wussten es nicht. In unseren Herzen rumorte es. Schließlich machten wir diese Inszenierung. Man musste sich beherrschen. Während wir spielten, dachten wir: Worauf warten<sup>1152</sup> wir eigentlich? Wirklich. - Worauf...?

**A.B.:**

Deine Zusammenarbeit mit Meng Jinghui hatte starken Einfluss auf deine Spielweise. Bist du dadurch nicht zunehmend in Konflikt geraten mit deinen Lehrern? Deren Ansichten und Meng Jinghuis sind völlig verschieden. Ich erinnere mich noch sehr gut an die Premiere von „Godot“. Nach der Vorstellung sagte Mengs Mentor: „Die Schauspieler können nicht spielen, der Regisseur hat keine Ahnung von Regie. Die sind total unfähig.“ Ich war verwundert über diesen merkwürdigen Kerl. Er hätte sich freuen können.

**G.T.:**

Sie sind dabei, sich zu ändern. Natürlich nur sehr langsam. Noch haben sie ihre Vorbehalte, glauben aber, unser Theater verstehen zu können. Vor der Inszenierung von „Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes“ (sangshuping jishi) war das chinesische Sprechtheater... Kennst du diese Inszenierung?

**A.B.:** Ja, sie wurde von Xu Xiaozhong inszeniert.

**G.T.:**

Vor dieser Inszenierung glaubten die Chinesen, das Sprechtheater müsse sein wie „Das Gewitter“ (leiyu), „Pekingmensch“ (beijingren)<sup>1153</sup> oder „Das Teehaus“ (chaguan)<sup>1154</sup>. Erst dann sei es als Sprechtheater zu bezeichnen. Oder Stücke wie „Othello“. Erst wenn alle blonde Haare und bestimmte Kostüme tragen,

---

<sup>1151</sup> Guo Tao bezieht sich hier auf die von der chinesischen Armee niedergeschlagenen Studentenproteste auf dem Platz vor dem Tor des Himmlischen Friedens (Tian'an men guangchang) in Peking am 4. Juni 1989.

<sup>1152</sup> Im Chinesischen wurde das Wort „warten“ mit „erwarten“ (等待, dengdai) übersetzt. Damit wird aus *Warten* schließlich *Erwartung*, was gänzliche verschiedene Implikationen verursacht, weil das Warten eine Richtung bekommt. Die Aussichtslosigkeit der Situation wird dadurch entschärft.

<sup>1153</sup> „Das Gewitter“ (leiyu) ebenso wie „Pekingmensch“ (beijingren) wurden von Cao Yu (geb. 1910) geschrieben, der zu den wichtigsten Autoren des frühen chinesischen Sprechtheaters gehört. „Das Gewitter“ (leiyu) wurde 1934 verfaßt und im April 1935 durch die *Theatertruppe der (chinesischen) Auslandsstudenten in Japan* (liu ri xuesheng xiju tuan) in Tokio uraufgeführt. Seine produktivste Schaffensperiode lag in der 30er und 40er Jahren. Nach Gründung der VR China 1949 bekleidete er hohe Ämter im Theaterverband, war ab 1952 für einige Jahre stellvertretender Rektor der *Zentralen Theaterhochschule* in Peking und Intendant des *Pekinger Volkskunsttheaters*, aber produzierte nichts künstlerisch Nennenswertes mehr. Sein Schaffen wurde stark durch Ibsen, Cechov und O'Neill beeinflusst. Seine Werke sind daher durch einen großen naturalistischen Einfluß gekennzeichnet, was sowohl die Inhalte als auch die ästhetischen Mittel angeht. Seine Werke gelten als Standard par excellence für das, worunter man sich in der VR China lange Zeit die grundlegenden Charakteristiken des neuen Mediums Sprechtheater (huaju) vorstellte. Diese ästhetische Strategie, die sich mit einem spezifischen Realismusbegriff maoistischer Kulturpolitik verbinden konnte, finden wir nach wie vor in den Produktionen des von den Chinesen selbst als am repräsentativsten empfundenen Theaters, dem *Pekinger Volkskunsttheater* (vgl. zu Cao Yu: *Zhongguo dabaike quan shu. xiju*, a.a.O. S. 67 ff., Eberstein (1983) a.a.O. S. 124 ff.; Eberstein (Hg.) (1980).

<sup>1154</sup> Auch das von Lao She (1899-1966) verfasste Werk „Das Teehaus“ (茶馆, chaguan) gehört zu den Säulenheiligen des chinesischen Sprechtheaters und ist wahrscheinlich die erfolgreichste Theaterproduktion der VR China überhaupt. Es ist jahrelang am *Pekinger Volkskunsttheater* vor einem nie versiegenden Zuschauerstrom aufgeführt worden. Lao She selbst beging zu Beginn der Kulturrevolution Selbstmord, nachdem er massiven öffentlichen Demütigungen ausgesetzt gewesen war. vgl: *Zhongguo dabaike quanshu. xiju*, s.o., S. 232 ff. sowie Eberstein, Bernd: *Theater im ...*, s.o., S. 237 ff. Die Inszenierung am Volkskunsttheater war so populär, so dass sie sogar in Deutschland gezeigt wurde. Vgl.: Michaelis, Rolf: *Die große Geschichte und das kleine Teehaus*. In: *Theater heute*, Heft 11, 1980, S. 60f.; Klöpsch, Volker: *Das Teehaus*. In: *das neue china*. Okt./Nov. 1980, S. 26f.

dann sei es wirkliches Sprechtheater. Die „Maulbeerbaum...“-Inszenierung änderte das. Alle dachten: „Oh, soetwas gibt es auch? Das spielen ja Chinesen und es handelt von chinesischen Bauern. Das ist wirklich etwas Eigenes. - Ach, die Drehbühne funktioniert so. Während sie sich dreht, kann man gleichzeitig sprechen.“ In der Zeit zwischen der „Maulbeerbaum...“-Inszenierung und unserem Erscheinen wusste man nicht, wie es mit dem Theater in der Welt und unserem eigenen Theater weitergehen soll. Dass manche unsere Inszenierungen nicht verstehen können und der Meinung sind, das sei gar keine Darstellungskunst, kann ich nachvollziehen. Aber im gegenwärtigen chinesischen Theater, seit unserer „Godot“-Inszenierung bis heute, gibt es für das chinesische experimentelle, das chinesische avantgardistische oder neue Theater noch eine Hoffnung. Die Leute nehmen das an, was wir spielen. Diese Bereitschaft muss man hoch schätzen.

**A.B.:**

Das chinesische experimentelle Theater hat sehr viel mit der Art des Publikums zu tun, nicht?

**G.T.:**

Ja, das stimmt. Ich glaube, dass Peking ein guter Ort dafür ist, weil hier viele Intellektuelle leben. Sie können dieses Theater annehmen und sind ein sehr gutes Publikum.

**A.B.:** Du bist Schauspieler am Zentralen Experimentiertheater in Peking.

**G.T.:** Junger Schauspieler.

**A.B.:**

Gut, junger Schauspieler. Ich weiss, in China unterscheidet ihr immer zwischen jungen, mittleren und alten<sup>1155</sup> Schauspielern. Lassen wir es einfach beim Schauspieler.

**G.T.:** Gut, einfach Schauspieler.

**A.B.:** Welche Inszenierungen eures Theaters könnte man zu den experimentellen zählen?

**G.T.:**

Natürlich zählt „Sifan - Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ (sifan - The Tale of the nun and the monk) dazu ebenso wie die „Faust“-Inszenierung<sup>1156</sup> und „Der Balkon“. Ja, diese drei. Ich denke - ich sag das mal etwas großartig - dass wir es waren, die den experimentellen Geist und die experimentellen Inhalte in dieses Theater getragen haben. Vorher... Vielleicht gehören partiell auch Herr Liu Shugang (刘树纲)<sup>1157</sup> u.ä. Theaterleute dazu, die, wie sie es verstanden, z.B. nach der Methode Brechts arbeiteten. Der Inhalt und die Texte der Stücke waren chinesisch, aber sie nutzten verschiedene Methoden u.a. die von Brecht. Das könnte man, für die damalige Zeit, für Mitte der 80er Jahre, experimentell nennen. Aber das, was wir jetzt machen, bildet die Grundlage für das wirkliche, tatsächliche experimentelle Theater.

**A.B.:**

---

<sup>1155</sup> Es gehört zur Alltagspraxis, Schauspieler nach ihrem Alter einzuteilen: ) junge Schauspieler (青年演员, qingnian yanyuan; mittelalttrige Schauspieler (中年演员, zhongnian yanyuan) und alter Schauspieler (老年演员, laonian yanyuan, lao auch für *ehrenwert*).

<sup>1156</sup> Das ist eine Produktion des Zentralen Experimentiertheaters in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Peking sowie dem Theaterstudio der Chinesischen Akademie zur Erforschung der Kunst, Abteilung für Sprechtheater. (Zhongguo yishu yanjiu yuan huaju suo xiju gongzuo shi) Die Finanzierung teilten sich das Goethe-Institut mit 160.000 yuan (1994 ca. 32 000 DM) und das Zentrale Experimentiertheater mit 150. 000 yuan. (Angaben von der Dokumentationsabteilung des Zentralen Experimentiertheaters) Regie führten Lin Zhaoxia, einer der Intendanten des Pekinger Volkskuntheaters und Ren Ming, vom selben Theater. Es handelte sich um die erste „Faust“-Inszenierung in der VR China überhaupt. Die Premiere fand am 27. Mai 1994 statt, weitere Aufführungen vom 27.5.-10.6.1994. Zu diesem Zweck wurde die Experimentierbühne der Zentralen Theaterhochschule (Zhongyang xiju xueyuan shiyan juchang) gemietet. Ein kleiner Aufschrei ging durch die „deutsche Gemeinde“ in Peking, als die Dramaturgin und Übersetzerin der Aufführungsfassung verlauten ließ: „I have seen many Fausts in Germany“, said Li Jianming. ‘but I think this Chinese Faust is the best, at least in terms of their performing art.’ (Zhao, Gang: A first: Faust from start to finish. In: China daily, 30.5.1994, S. 5) Li Jianming hat ihre Aussage später dementiert. Für die Chinesen schien die Besetzung der Mephistorolle mit einer Frau besonders überraschend gewesen zu sein. Darin hätte sich das Yin-und-Yang-Prinzip ausgedrückt. (vgl.: Yang, Yiren (1994) a.a.O. S.56) Das Interessanteste an der Aufführung war m.E. das Bühnenbild (Bühne: Xue Dianjie, Wang Yin, Zeng Li). Auch diese Inszenierung war, wie ich es oft beobachtete, gekennzeichnet von einer merkwürdigen Diskrepanz zwischen anspruchsvollem, modernem Bühnenbild und einer zwischen oberflächlichem Naturalismus und Rollenklischees hin- und her wankenden Spielweise der Schauspieler.

<sup>1157</sup> Mehr Informationen dazu im Interview mit Wu Xiaojiang



Was bedeutet für dich das Experimentelle? Worin liegen Bedeutung und Inhalt des experimentellen Theaters? Angenommen, ich könnte mit diesem Begriff nichts anfangen, wie würdest du ihn erklären?

**G.T.:**

Es gibt drei Aspekte. Zunächst den inhaltlichen. Es spielt keine Rolle, ob die Themen klassisch oder modern, ausländisch oder chinesisch sind. Viel wichtiger ist, dass die Inhalte vielseitig und nicht belehrend sind. Wir beabsichtigen durch unser Spiel, durch die Geschichte, durch das von uns Dargestellte das Publikum dazu zu befähigen, selbst zu erspüren, was das Menschliche oder die Liebe, zwischenmenschliche Beziehungen oder Essen und Schlafen bedeuten. Dieses Erspürenkönnen gehört zum Inhaltlichen. Der zweite Aspekt ist der der Form. Das Traditionelle sitzt den Chinesen viel zu tief im Hirn.

**A.B.:**

Mit Tradition meinst du das konventionelle Sprechtheater oder das traditionelle chinesische Theater?

**G.T.:**

Beides, aber wichtiger ist die Tradition des chinesischen Sprechtheaters. Es kann sich nicht von der Vierten Wand und solchen Dingen trennen.

**A.B.:** In euerm traditionellen Theater gibt es soetwas wie die Vierte Wand gar nicht.

**G.T.:**

Es ist interessant, dass das chinesische Sprechtheater nur wenig mit unserem traditionellen Theater verbindet. Deshalb experimentieren wir damit. Ich sprach gerade vom formalen Aspekt. Diesen Aspekt konkret zu erklären heißt, dass wir durch Körper und Stimme - das muss nicht immer diese Norm-Stimme<sup>1158</sup> sein ... Wir könnten diesen extrem traditionellen chinesischen Sprachklang ein wenig verändern und damit eine neue Sicht auf die chinesische Sprache erreichen. Darin zeigt sich ganz konkret der formale Aspekt. Aber es gibt noch einen sehr wichtigen Aspekt, und das ist der geistige. Das ist etwas, wozu junge Menschen noch relativ unverfälscht in der Lage sind. Diejenigen, die älter als wir sind, gehören zu einer Generation mit einer bestimmten Haltung der Gesellschaft gegenüber. Sie haben Erfahrungen gemacht... Vieles spielt eine Rolle, weshalb sie nichts zerschlagen wollen. Diese Generation will das meiste bewahren.

#### **7.4.3 Wu Xiaojang 误晓江**

---

Status: Regisseur am ZET

geb.: 1953

Interview: 02.10.1994

**A.B.:** Du gehörst zum Zentralen Experimentiertheater?

**W.X.J.:** Ja.

**A.B.:** Das experimentelle Theater...

**W.X.J.:**

Ich glaube, man kann den Namen unseres Theaters nur auf einen kleinen Teil der künstlerischen Produktionen unseres Hauses übertragen. Den Grund für diesen Namen kennst du. Früher war dieses Theater das Experimentiertheater für Sprechtheater der Zentralen Theaterhochschule (Zhongyang xiju xueyuan shiyan huaju yuan). Daraus ist es hervorgegangen. Den größten Teil der Produktionen an unserem Theater kann man keinesfalls experimentell nennen. Ganz und gar nicht.

**A.B.:** Was bedeutet für dich persönlich der Begriff des experimentellen Theaters?

**W.X.J.:**

In den 80er Jahren inszenierte ich einige solcher Stücke. In letzter Zeit hatte ich dazu keine Gelegenheit mehr. Ich denke, experimentelles Theater ist... Damals glaubte ich, dass ich experimentelles Theater machen wollte und dass das, was ich inszenierte, auch experimentell war. Heute allerdings denke ich das

---

<sup>1158</sup> Guo Tao meint hier offensichtlich die besondere artifizielle Art des Sprechens in den traditionellen Theaterstilen.

nicht mehr. Die Stücke, die ich damals inszenierte, erzählten überwiegend von psychischen Dingen zwischen den Menschen, von der Seele. Eine Inszenierung hieß z.B. „Ein Toter besucht die Lebenden“ (yi ge sizhe dui shengzhi de fangwen)<sup>1159</sup>. In diesem Stück wird jemand im Bus ermordet. Warum? Er beobachtet einen Dieb beim Stehlen und versucht, ihn zu ergreifen. Daraufhin wird er von dem Dieb ermordet. Niemand kommt dem Opfer zu Hilfe. Keiner rettet ihn. Er stirbt. Nachdem er tot ist, fühlt er sich gekränkt. Er fragt sich, warum all diese Lebenden ihm nicht zu Hilfe kamen, um den Dieb zu ergreifen und stattdessen dazu beitrugen, dass dieser jemanden umbringt. Der Tote ist nun zu einem Geist geworden und zieht los, die Lebenden zu befragen: „Warum hast du mich damals nicht gerettet? Wieso siehst du zu, wie ein Dieb jemanden ersticht und hilfst nicht?“ Die Leute erzählen ihm dann, was sie in dem Moment dachten. Die Struktur dieses Stückes ist insofern besonders, als sie sich von der gewöhnlicher Stücke unterscheidet, die eine lineare Geschichte erzählen. Dieses Stück aber erzählt keine Geschichte. Ich benutzte damals einige Methoden des traditionellen chinesischen Theaters wie z.B. Masken. Ausserdem wurde das Tänzerische modellhaft eingesetzt. Die Aufführung kam gut an. Meine Anstrengungen jedoch hatten vermutlich vor allem dem Formalen gegolten.

**A.B.:**

Hatte die Regiemethode dieser Inszenierung etwas mit Brechts<sup>1160</sup> Theatertheorie zu tun?

**W.X.J.:**

Ich habe einiges über Brechts Theatertheorie gelesen und es einigermaßen verstanden. Allerdings sah ich nie eine Inszenierung von Brecht selbst. Deshalb ist mir nicht ganz klar, wie seine eigenen Inszenierungen wirklich waren. Er sprach von dem Fremdheitseffekt (moshenghua xiaoguo) bzw. von dem Distanzierungseffekt (jianli xiaoguo)<sup>1161</sup>. Ich denke, ich wandte in meiner Inszenierung einige seiner Mittel an. Das heißt aber nicht, dass sie ganz und gar brechtisch war. Das Bühnenbild zum Beispiel war nicht ausschließlich nach der Brechtmethode gestaltet. Ich setzte auch Methoden des traditionellen chinesischen Theaters u.a. ein. Eine andere Inszenierung, sie hieß „Frauen“ (nüren)<sup>1162</sup>, war eine Studiotheaterinszenierung (xiao juchang xi). Die Geschichte wurde in vier verschiedenen historischen Etappen erzählt, angefangen vom Ende der Qing-Dynastie (1644-1911, A.B.) bis zu den 20er und 30er Jahren unseres Jahrhunderts sowie der Zeit vor und nach der Befreiung (vor und nach 1949, A.B.). Diese vier Teile - jedes für sich eine Geschichte - wurden zusammenmontiert. Vier Schauspieler - ein Ehemann,

---

<sup>1159</sup> „Ein Toter besucht die Lebenden - Ein Gegenwartstück“ (Yi ge sizhe dui shengzhi de fangwen - xiandai huaju) wurde im Juni 1985 am *Zentralen Experimentiertheater* inszeniert. Geschrieben wurde es von Liu Shugang, einem der Hausautoren. Regie führte Tian Chengren, als einer der Theaterveteranen der Periode nach 1949. Er gehörte zu den Absolventen der legendären, 1954 an der *Zentralen Theaterhochschule* eingerichteten *Kadertrainingsklasse für Regisseure der Zentralen Theaterhochschule*, die unter sowjetischer Anleitung als elitärer Grundstock eines neuen Theaters in der VR China ausgebildet werden sollten. Wu Xiaojang führte als Jungregisseur Regie, wobei Tian Chengren seine Arbeit betreute. Das Bühnenbild entwarf Xue Dianjie, der aufgrund der innenpolitischen Zickzackläufe chinesischer Kulturpolitik auf ein bewegtes Leben blicken kann. 1955 ging er zur Sprachausbildung nach Leipzig und studierte anschließend von 1956 - 1962 an der Kunsthochschule in Dresden Bühnenbild. Deshalb beschäftigte er sich u.a. mit Brecht und hatte viele Felsenstein-Inszenierungen gesehen. Als er 1962 nach China zurückkehrte, fand er eine politische Situation vor, die ihm bis nach der Kulturrevolution 1976 nicht erlaubte, sein in der DDR angeeignetes Wissen anzuwenden. Erst in Inszenierungen wie der o.g. gelang es ihm, neue Bühnenästhetische Akzente zu setzen. (Angaben nach einem Interview mit Xue Dianjie, welches ich am 1. 11. 1995 mit ihm führte) In der Zusammenarbeit mit Liu Shugang und Wu Xiaojang gelang eine Inszenierung, die für die 1980er Jahre als experimentell gelten kann. (Vgl. dazu auch: Fessen-Henjes, Irmtraud: *Es kommt darauf an, sich auf den Weg zu machen.. - Die dramatische Literatur und das moderne Sprechtheater in der Volksrepublik China seit 1977/78*. In: *Weimarer Beiträge*, 1988, Heft 6, S. 916f.)

<sup>1160</sup> Diese Frage stellte ich, weil sowohl der Autor des Stückes Liu Shugang als auch der Bühnenbildner Xue Dianjie in mehreren Gesprächen darauf hinwiesen, bei diesem Werk von Brechts Theatertheorie inspiriert worden zu sein - auch als Gegenreaktion auf die bis dahin durch die offizielle Kulturpolitik vor allem favourisierte Stanislawski - Methode. Der stellvertretende Intendant des *Zentralen Experimentiertheaters* und Regisseur Yang Zongjing sprach in meinem Interview mit ihm sogar davon, dass man in den 80er Jahren versucht hätte, sich von der „Zwangsjacke (Fessel) Stanislawski“ zu befreien. Vgl. Budde, Antje *Interview mit Yang Zongjing*, 9.3.1994 Beijing (Mitschrift); *Interview mit Liu Shugang*, 11. 8. 1994 Beijing (Mitschrift), *Interview mit Xia Junyin*, 16.. 3. 1994 Beijing (Mitschrift)

<sup>1161</sup> In der Regel wird im Chinesischen für den Terminus „Verfremdungseffekt“ dieses Wort verwendet. Vermutlich wurde es aus dem Englischen übersetzt, wo *alienation* im Grunde auch keine zutreffende Umschreibung ist für das, was Brecht zu beschreiben versuchte.

<sup>1162</sup> Das Stück hatte im Juni 1988 im *Zentralen Experimentiertheater* Premiere.

seine Frau, sein Rivale, weil Liebhaber seiner Frau und eine abergläubische Alte - spielten alle vier Geschichten. Diese vier Geschichten wiederum waren nicht offensichtlich miteinander verbunden. Ihre Verbindung entstand durch das Leitthema: die Sicht der Frauen auf ihr eigenes Schicksal wurde verhandelt.

**A.B.:** Wer hat das Stück geschrieben?

**W.X.J.:**

Ein Student der Theaterhochschule Shanghai. Er heisst Xing Jin.<sup>1163</sup> Der Stückinhalt: Obwohl soviel Zeit vergangen ist, veränderten sich die feudalistisch geprägten Ansichten der Frauen kaum. Obwohl sowohl materielle als auch gesellschaftliche Veränderungen stattfanden und Sprechweisen sich wandelten, blieb den Frauen diese Ideologie sehr nahe. Sie verstehen sich noch immer als Werkzeuge und Bewertungskriterien ihrer Ehemänner. Sich selbst messen sie keinen Wert bei. Mir ging es vor allem um die Frauen auf den chinesischen Dörfern. Deshalb bin ich mit den Schauspielern in ein Dorf im Nordwesten gefahren, wo wir einen Monat verbrachten.<sup>1164</sup> Sie sollten dort die lokalen Volkslieder erlernen. Allerdings stellten die Schauspieler diese Dorffrauen nicht völlig authentisch (als bloße Kopie) dar, aber die Volkslieder habe ich alle eingesetzt.

**A.B.:**

Probst du nicht gerade auch ein Stück, das mit den Beziehungen zwischen Männern und Frauen zu tun hat?<sup>1165</sup>

**W.X.J.:** Ja, richtig. Aber das ist nicht experimentell.

**A.B.:** Aber dich interessiert dieses Problem?

**W.X.J.:**

Vielleicht muss man das so sagen: Wenn das Theater das Leben widerspiegeln soll, dann muss es einen anderen Blickwinkel als Film, Tanz oder Musik haben. Erst dann hat es eine eigene, theaterspezifische Besonderheit. Ich glaube, dass nur das Theater durch eine besondere, verfremdende Methode auf ganz unmittelbare Weise die seelischen Belange der Menschen ergründen kann. Was mir gefällt sind vor allem Dinge, die mit theaterspezifischen Mitteln das menschliche Leben diskutieren und nicht etwa nur eine Geschichte darstellen. Ehrlich gesagt, ich mag diese Stücke mit ihren linearen Geschichten nicht. Die Leute sehen sich das an und freuen sich, aber das ist bedeutungslos. Ich mag Stücke, die interessant sind. Möglicherweise ist die Story nicht perfekt, aber die Sprache ist interessant oder ein Gedanke. Solche Stücke gefallen mir. Leider kann man derartige Stücke zur Zeit kaum machen. Niemand will sich soetwas ansehen.

**A.B.:** Warum? Was für Gründe gibt es dafür?

**W.X.J.:**

Warum sich das niemand ansieht? Ja, das ist so. Zum einen fehlt es den Chinesen eigentlich am Verständnis für diese Art Theater. Und zum anderen haben die Chinesen keine Zeit. Sie sind einfach total erschöpft. Seit der Großen Proletarischen Kulturrevolution (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming, 1966-1976, A.B.) ist soviel Zeit vergangen und immer waren alle so müde. Der Vorsitzende Mao hat sie damals gezwungen zu wissen, was Ideologie, was Klassenkampf ist. Dauernd sollten sie sich

---

<sup>1163</sup> Laut Programmheft wurde es von Feng Jie und Xing Jin geschrieben.

<sup>1164</sup> Mit dem ganzen Inszenierungsensemble vor Ort zu gehen ist eine Tradition, die sich bis in die 1930er Jahre und vorwiegend auf die Theateraktivitäten der KP Chinas im Antijapanischen Widerstandskampf (1937-1945) zurückverfolgen lässt. Spätestens seit den 1950er Jahren wurde diese Methode durch die diversen politischen Kampagnen, die im wesentlichen auf die Flügelkämpfe in der KP - Spitze zurückzuführen waren, zum regelrechten Arbeitsprinzip erhoben. Ganze Ensembles wurden aufs Land oder in Betriebe zum Arbeiten geschickt, um dort von den Arbeitern und Bauern zu lernen und im Anschluß aus diesen Erfahrungen kollektive Kunstwerke zu schaffen. Auch Im *Zentralen Experimentiertheater* sind in den 1950er und 1960er Jahren einige Inszenierungen auf dieser Basis entstanden. Wu Xiaojang greift in den 1980er Jahren auf diese Arbeitsmethode zurück, allerdings ohne daß ihm dies kampagnengerecht angetragen worden war. Dies ist ein Verweis darauf, daß sehr viele chinesische Theaterkünstler diese Methode keineswegs grundsätzlich ablehnen. Das betrifft auch die Künstler, die nicht aus eigenem Entschluss, sondern eben auf Grund von Kampagnen in verschiedenste Arbeitsfelder entsandt wurden. Wu Xiaojang z.B. kann selbst seiner mehrjährigen Landverschickung während der Kulturrevolution (1966-1976) Positives abgewinnen.

<sup>1165</sup> Gemeint ist die Inszenierung „Vorsätzliche Körperverletzung“ (guyi shanghai), die am 24. 3. 1995 im *Zentralen Experimentiertheater* Premiere hatte.

um Dinge kümmern, die mit ihrem Leben nichts zu tun hatten. Nach dem Ende der Kulturrevolution fragten sich alle, wie es zum Ausbruch der Kulturrevolution kommen konnte. Jeder zerbrach sich den Kopf darüber. Heutzutage wollen alle nur Geld verdienen. Sie sagen sich: „Wir sollten uns endlich um unsere eigenen Angelegenheiten kümmern und nicht dauernd über die Menschheit oder die Welt nachdenken. Wir wollen erstmal Geld verdienen und uns damit das Leben schön machen. Wir wollen nicht bis zur Erschöpfung grübeln oder ins Theater gehen.“ Die meisten Chinesen können sich nicht vorstellen, dass das Denken ein Vergnügen sein kann. Und deshalb können sie das Denken auch negieren. Sie suchen sich das für sie Unterhaltsamste heraus. Daher habe ich es mit dem Theater, das ich bevorzuge wahrscheinlich etwas schwerer, Leute dazu zu bewegen, es sich gern anzusehen. Dafür gibt es kein Publikum. In der Inszenierung, an der ich gerade arbeite, geht es eigentlich um einen Gerichtsfall, doch letztlich wird über Lebensanschauungen debattiert. Ich mag dieses Stück, weil es die Schwierigkeit heutiger Intellektueller ausdrückt, eine Möglichkeit zu finden, ihre Ideale durchzusetzen. Heutzutage gibt es viele kluge Intellektuelle, die sich mit Handel und Verkauf befassen. Manchmal sind sie sehr erfolgreich. Haben sie dann Erfolg, denken sie sich: „Ich habe zwar viel Geld verdient, aber im geistigen Bereich nichts dazu gewonnen. Ich bin wie alle anderen, die Geld verdienen. Geld ist für alle gleich. Es wird gedruckt. Doch mein Name steht nicht darauf.“ Warum interessiert mich dieses Stück? Es diskutiert, wo jenseits des Geldes die Fähigkeit und der Wert des Menschen liegt. Heute denken die meisten in der chinesischen Gesellschaft, dass erfolgreich nur ist, wer Geld verdient. Ist es nicht so?

**A.B.:** Das ist die am weitesten...

**W.X.J.:**

...verbreitete Ansicht. Deshalb denke ich eben, dass die Besonderheit des Theaters darin besteht, das menschliche Leben, die menschlichen Ideale und Motivationen zu besprechen. Das kann nur das Theater. Durchschnittliche oder kommerzielle Filme können das nicht leisten.

Ich glaube, dass das Theater dies gut und umfassend tun kann. Denn das Hypothetische des Theaters bringt dich dazu, dich aus der Alltagsrealität zu lösen, um über diese Probleme nachzudenken und sie zu diskutieren.

Das Theater stützt sich ursprünglich auf die Sprache, nicht? Darauf und auf die besonders gestaltete theatrale Form. Und diese Besonderheit gestalteter Form unterscheidet sich total von Film, Fotografie und Fernsehen. Es braucht nur einen Ort, wo du der Zuschauer und der andere der Schauspieler ist. Zwischen euch besteht vor allem eine distanzierte Beziehung. Das heisst, der Schauspieler produziert, indem er das Leben oder irgendetwas darstellt, eine große Künstlichkeit/Hypothetik. Er will dich keineswegs, wie im Film, glauben machen, dass jeder Fleck auf der Kleidung oder Feuer usw. echt ist, sondern er führt dich auf der Bühne in einer konstruierten Situation zu Erkenntnissen. Genau dies macht die besondere Schönheit des Theaters aus. Und diese Schönheit kann mit großer Wahrscheinlichkeit die Menschen zu solchen Erkenntnissen führen, die wir z.B. im Alltag nicht diskutieren können, wie Gewissensfragen oder das Problem der Beziehung zwischen Geld und Ideologie. Das könntest du nicht diskutieren. Aber in einem besonders konstruierten Umfeld kannst du es eben doch. Vielleicht wird sogar im Gegensatz zur allgemeinen Meinung diskutiert. Selbst wenn diese gegensätzliche Meinung das Leben der Menschen nicht ändern kann, kann man sie ja dennoch etwas über das Leben wissen lassen. So muss bzw. könnte es sein. Es könnte doch sein, dass die Zuschauer nach der Aufführung sagen: „Ja, das ist wichtig.“ oder „Zu denken ist wichtig.“ oder „Der Sinn des Lebens ist zwar wichtig, aber ich gehe jetzt trotzdem wieder nach Hause, um Geld zu verdienen.“ Aber in diesem Moment wissen sie, dass es außer Geld noch etwas anderes gibt. Natürlich wollen wir sie nicht belehren. Nichtsdestotrotz bin ich der Meinung, dass das Theater die vielen anderen Möglichkeiten menschlicher Existenz erforschen muss. Erst diese Art von Forschung macht die Einzigartigkeit von Theater aus, die weder durch ein Gedicht, einen Film noch durch das Fernsehen geleistet werden kann. Das Theater, einschließlich des chinesischen Theaters, kann nur dann existieren, wenn es sich so weit wie möglich von TV und Film unterscheidet. Je mehr das Theater das Leben kopiert, desto geringer wird seine Existenzfähigkeit. Deshalb, um auf das experimentelle Theater zurückzukommen, glaube ich, dass gerade Theaterexperimente dem konventionellen Theater deshalb voraus sind, weil sie die Möglichkeiten des Theaters sowie seine Unterschiede zu anderen Künsten erforschen. Das ist es, was experimentelles Theater ausmacht. In diesem Punkt gleicht es der avantgardistischen Malerei.

**A.B.:** Welche Bedeutung hat das Spielerische in deinen Inszenierungen?

**W.X.J.:** Das Spielerische? Im Theater?

**A.B.:** Ja, und Humor.

**W.X.J.:** Was für eine Art Spiel meinst du?

**A.B.:** Das Vergnügliche.

**W.X.J.:**

Ach so. Für das Stück<sup>1166</sup>, an dem ich gerade arbeite, hat meine Produzentin persönlich Geld geliehen, 100 000 yuan, damit ich diese Inszenierung überhaupt machen kann.

Was meine persönlichen Vorlieben angeht, hoffe ich, dass sie kein unglaublich lustiges Stück inszeniert haben will. Aber mir ist klar, dass sie die Last von 100 000 yuan trägt, die zurückgezahlt werden müssen. Deshalb liegt mir daran, dass dem Publikum das Stück gefällt. Dann kann sie mehr Karten verkaufen. Ich mag schon Unterhaltames. In Amerika sah ich viele Musicals. Das gefiel mir sehr. Ich dachte: „Diese Schauspieler können toll singen, schöne Lieder, die sich gut anhören. Das Bühnenbild ist sehr schön und sie tanzen so gut.“ Ich fand das toll. Sowas brauchen wir in China auch, denn der chinesische Durchschnittsbürger hat ein Bedürfnis danach. Aber soetwas gibt es bei uns nicht. Ich wollte nach meiner Rückkehr gern ein Musical auf die Bühnen bringen. Aber das blieb erfolglos. Warum? Wir haben keine Schauspieler dafür. Du findest niemanden, der sowohl gut tanzen, singen als auch spielen kann. Ausserdem braucht man dafür viel Geld. Ich mag solche Aufführungen und dachte daran, auch soetwas Schönes, Tolles zu machen. Aber ich habe es nicht geschafft. Was das Unterhaltame in bezug auf das Publikum angeht, so denke ich folgendes: Einerseits ist das Theater, soweit ich das sehe, in China zunehmend etwas für eine Minderheit. In China ist das so. Es ist unmöglich, dass die Zuschauerzahlen anwachsen, wenn man von der gegenwärtigen Situation ausgeht. Unmöglich. Und warum? Das allgemeine kulturelle Niveau ist sehr niedrig. Dass früher so viele ins Theater gingen, lag keineswegs daran, dass ihr Bildungsniveau höher gewesen ist, sondern dass es keine Alternativen gab. Die haben nicht etwa geglaubt, dass Theater besser sei als etwas anderes. Es gab mehr Theater, kaum Filme und kein Fernsehen. Also blieb ihnen nichts anderes übrig. Der Grund dafür, dass es heute nur weniger Zuschauer gibt, hat nicht nur mit dem Bildungsniveau zu tun, sondern damit, dass sie viel mehr auswählen können. Ich bin überzeugt, um Theater zu sehen, muss man gebildet sein.

Bei Problemen mit dem Publikum darf man sich nicht auf die Unterhaltung, oder wie du sagst, auf das Spielerische verlassen, um das Problem zu lösen. Andererseits haben nicht alle Zuschauer das gleiche Niveau. Viele möchten gern populäres Theater sehen. Aus diesem Grund hat das experimentelle Theater noch weniger Publikum. Wenn das populäre Theater soundso viele Zuschauer hat, dann bleibt für das experimentelle nur ein einziger übrig. Wenn du also tatsächlich experimentelles Theater machen willst, musst du dich mit diesem einen Zuschauer zufrieden geben. Das ist in Ordnung. Man muss es nicht dem gesamten Publikum recht machen. Aber wenn du kein experimentelles Theater machst und auch nur einen Zuschauer hast, dann bist du blöd. Stimmts nicht? Du bist einfach dämlich. Kein Publikum haben zu wollen, ist dämlich. Ich sag dir das als Regisseur, egal, um welches Theater es sich handelt: je mehr Leute kommen desto besser. Aber in meinem Innern weiß ich, grundsätzlich werden es nicht mehr Zuschauer werden.

---

#### 7.4.4 Meng Jinghui 孟京辉

---

Status: Regisseur am ZET

geb.: 1965

Interview: 30.9.1994

**A.B.:** Was für eine Inszenierung bereitest du gerade vor?

**M.J.H.:**

Ein Stück mit dem Titel „Ich liebe xxx“ (wo ai xxx). Es handelt von der Revolution in der Sprache und ist ein Experiment mit Sprache - angesiedelt zwischen Revolution und Reaktion.

**A.B.:** Wo soll diese Inszenierung aufgeführt werden?

**M.J.H.:** Ich möchte sie gern im Studiotheater des *Zentralen Experimentiertheaters* aufführen.

---

<sup>1166</sup> Es handelte sich um das Stück „Wir sind geschieden sind. Komm nicht nochmal vorbei.“ (women lihun le, jiu bie zai lai zhao wo). Die Premiere fand am 30.10.1994 im Pekinger *Kulturpalast der Nationalitäten* (minzu wenhua gong) statt.

**A.B.:** Ist das schon abgemacht?

**M.J.H.:** Grundsätzlich schon.

**A.B.:** Wie steht es mit deinem Rockmusik-Theater-Projekt<sup>1167</sup>?

**M.J.H.:**

Das will ich Ende diesen oder Anfang nächsten Jahres machen. Zur Zeit ist es wegen der Stückauswahl noch nicht endgültig entschieden. Aber es soll ein Stück über China sein.

**A.B.:** Ihr schreibt das Stück selbst?

**M.J.H.:**

Ja. Wir schreiben es selbst. Falls wir es nicht vollenden können, werden wir jemanden zur Überarbeitung hinzuziehen. Auf jeden Fall wird es ein chinesisches Thema haben.

**A.B.:** Willst du mit einer Rockband zusammenarbeiten?

**M.J.H.:**

Mit Sicherheit. Aber wir wissen noch nicht, mit welcher, denn es gibt so viele Bands, unter denen man auswählen muss. Eine solche Zusammenarbeit ist ausserordentlich schwierig, denn jede Band verfolgt ihre eigene Entwicklung. Sie wollen ihre eigenen Erfahrungen machen. Ob sich unsere Vorstellungen treffen, wird man sehen.

**A.B.:** Was hast du nach Studienabschluss von der Theaterhochschule getan?

**M.J.H.:**

Nach dem Studium konnte ich nicht - wie ursprünglich geplant - als Lehrer an der Hochschule arbeiten. Eigentlich hätte ich nach meinem Magisterstudium an der Theaterhochschule bleiben sollen. Aber wegen einiger Dinge... Die Theaterlehrer an der Schule mochten mich nicht<sup>1168</sup>. Also begann ich, Fernsehen, Werbespots und all dies uninteressante Zeug zu machen. Ein ganzes Jahr habe ich nichts Richtiges getan. Das Jahr darauf ging ich an das *Zentrale Experimentiertheater*. Erst dort hatte ich wieder Gelegenheit zu inszenieren,

**A.B.:** Du hast dir diesen Arbeitsplatz selbst gesucht...

**M.J.H.:** Ja.

**A.B.:** ...und bist nicht vermittelt<sup>1169</sup> worden?

**M.J.H.:**

---

<sup>1167</sup> Meng Jinghui erwähnte mir gegenüber dieses Projekt erstmals am 24.6.1994. Bis heute konnte es nicht umgesetzt werden. Es sollte darin um eine Liebesgeschichte gehen, die aus vier verschiedenen Perspektiven erzählt wird. Filmsequenzen und eine Life-Band sollten eingesetzt werden. 1997 machte Meng Jinghui erneut einen Versuch, sein Projekt umzusetzen. Bei dem Stück handelte es sich nun aber um eine satirische Adaption des durch Lu Xuns Erzählung („Die wahre Geschichte von A Q“) und Christoph Heins Theaterbearbeitung auch bei uns bekannten Ah Q - Stoffes mit dem Titel *Genosse Ah Q* (A Q tongzhi). In dieser letztlich gescheiterten Ko - Produktion zwischen dem *Zentralen Experimentiertheater* und dem *Jugendkunsththeater Chinas* wurde eine live spielende chinesische Rockband eingesetzt. Meine diesbezüglichen Informationen stützen sich auf Aussagen von Meng Jinghui im November 1998 und einer Videodokumentation (1997) zum Thema, die er mir zur Verfügung stellte. Der erste chinesische Regisseur, der auf der Bühne eine Rockband einsetzte, war meines Wissens Lin Zhaohua in seiner „Faust“-Inszenierung von 1994.

<sup>1168</sup> Die undogmatische Theaterauffassung von Meng Jinghui mußte zwangsläufig mit den an der Hochschule in Peking bestehenden kollidieren. Nach der Premiere vor „Warten auf Godot“ (dengdai geduo) und nicht zuletzt wegen des überwältigenden Erfolges dieser Inszenierung, ereiferte sich Meng's damaliger betreuender Dozent des *Seminars für Regie der Zentralen Theaterhochschule*, Prof. Zhang Fuchen, über die umfassende Unfähigkeit aller an der Inszenierung Beteiligten. Welchen theaterästhetischen Prämissen er selbst anhängt, konnte man im Juni 1991 in seiner Inszenierung von Strindbergs „Gespensersonate“ (guihun zoumingqu) sehen - ein zum Abwinken langweiliger Naturalismus, der die Schauspielstudenten zu traurigen Statisten machte. Heftiges Opponieren der Studenten war die Folge, was ihnen aber nichts nützte.

<sup>1169</sup> Bis jetzt ist es immer noch üblich, daß die Ausbildungsstätten ihre Absolventen an bestimmte Theater oder Institutionen landesweit vermitteln. Zunehmend aber suchen sich die Absolventen selbst Arbeit - vor allem in den Medien. Das Delegations- oder Vermittlungssystem ist dabei, sich unter den neuen polit-ökonomischen Rahmenbedingungen aufzulösen.

Nein. Das kann man nicht Vermittlung nennen. Als es mir richtig schlecht ging, hat dieses Theater mich aufgenommen. Da war ich sehr froh. Ich konnte wieder inszenieren, z.B. „Sifan - Das Märchen vom Mönch und der Nonne“<sup>1170</sup> (sifan - The tale of the nun and the monk) und „Der Balkon“<sup>1171</sup> (yangtai).

**A.B.:** Du hattest bereits Gastspiele im Ausland. Wie beeinflusste dich das?

**M.J.H.:**

1993 gastierten wir mit „Warten auf Godot“ in Berlin und Neubrandenburg. 1994 spielten wir „Sifan - Das Märchen vom Mönch und der Nonne“ in Tokio. Diese Aufführungen beeinflussten mich schon. Im wesentlichen sind zwei Überlegungen zu nennen: 1) Theater muss die internationale Kommunikation befördern und darf sich nicht auf das Eigene beschränken, als würde man wie ein Frosch im Brunnen sitzen<sup>1172</sup>. Kultur muss kommunizieren. 2) Man kann keine Unterscheidung machen zwischen guten und schlechten Kulturen. Du kannst nicht sagen: Die eine Kultur, nehmen wir die europäische, ist gut und die asiatische schlecht. Es gibt keine Unterteilung in Gut und Böse. Erst im Austausch findest du neue kulturelle Modifizierungen und Begriffe. Auf diese Weise können Intellektuelle und Künstler im Austausch mit dem Fremden etwas über die eigene Seele herausfinden. Das Ergebnis seines Nachdenkens kann man als Theaterkünstler auf der Bühne ausdrücken. Das ist dann etwas Eigenes. So wäre es am besten, am vollkommensten. Dieser (Denk-)Prozess hatte größten Einfluss auf mich.

**A.B.:** Du gehörst zum *Zentralen Experimentiertheater* in Peking, nicht?

**M.J.H.:** Stimmt.

**A.B.:** Experimentelles Theater - was bedeutet das für dich?

**M.J.H.:**

Ich bin ständig auf der Suche nach einem experimentellen Weg des Theaters. Zugleich ist dieser Begriff für mich auch eine Hilfe und ein Ansporn, um mich in die Lage zu versetzen... Das Experimentelle ist ein Kriterium dafür, Langweiliges und Oberflächliches zu beseitigen. Wenn ich „experimentell“ sage, dann meine ich zunächst die Selbstermunterung: „Ich will experimentelles Theater machen.“ Warum sage ich das? Weil ich in meiner Theaterarbeit mit dem Begriff des experimentellen Theater einen Anspruch mich selbst stelle, um Künstler sein zu können. Das Wichtigste an diesem Begriff ist der eigene Anspruch. Das ist eine Norm. Man darf sich nicht vom Trivialen treiben lassen. Dabei kann man sich nur auf die eigene Anstrengung stützen. Wer kann schon sagen, was letztlich dabei herauskommt? Man muss sich bemühen.

**A.B.:**

Aber du musst auf deine Mitstreiter achten, die Schauspieler, Bühnenbildner. Sie könnten alle ihre eigenen Ansprüche haben. Wie soll man sich über diese Frage austauschen?

**M.J.H.:**

Das ist eine ausserordentlich wichtige Frage. Ein Aspekt könnte sein, dass wir unser eigenes Publikum heranziehen. Das ist sehr wichtig. Ein anderer Aspekt wäre, dass wir nach einer eigenen schöpferischen Kraft suchen in Regie, Bühnenbild, inklusive unserer Schauspieler. Der Schauspieler ist überhaupt das Wichtigste, denn er verkörpert das Stück und die Intention des Regisseurs direkt. Eine unserer Hauptanstrengungen muss sein, dass sich die Schauspieler und Regisseure im gemeinsamen Austausch gegenseitig in ihrer Entwicklung befördern. Natürlich hat jeder seine eigenen Ansichten. Aber wenn wir an einer gemeinsamen Sache arbeiten, müssen wir uns einigen und dann unsere Arbeit fortsetzen.

**A.B.:** Was ist die Aufgabe des Regisseurs?

**M.J.H.:**

Ich denke, die wichtigste Aufgabe des Regisseurs ist es, mit seinen Schauspielern und anderen Künstlerkollegen einen gemeinsamen Traum zu schaffen. Du hast diesen Traum schon mal geträumt, ihn dann wieder vergessen. In unserer Zusammenarbeit holen wir uns diesen Traum, behutsam, nach und nach, zurück. Wenn wir ihn wiedergefunden haben - und das muss nicht perfekt sein - ist das Wichtigste dieser Traum.

---

<sup>1170</sup> Die Premiere fand am 20. 2. 1993 am *Zentralen Experimentiertheater* statt.

<sup>1171</sup> Die Premiere fand am 18. 9. 1993 am *Zentralen Experimentiertheater* statt

<sup>1172</sup> Die von Meng Jinghui benutzte Metapher erinnert an einen Ausspruch Mao Zedongs, der mit einem Gleichnis die Pessimisten in seinem Umfeld kritisierte: „Ein Frosch sitzt in einem Brunnen und sagt: ‘Der Himmel reicht nicht über den Brunnenrand hinaus.’ Das ist nicht richtig... Hätte der Frosch gesagt: ‘Ein Teil des Himmels ist so groß wie die Umrandung des Brunnens’, dann wäre das richtig...“ vgl.: Epstein (1985) a.a.O. S. 208

**A.B.:** Wie soll man sein eigenes Publikum heranziehen? Wie muss dieses Publikum sein?

**M.J.H.:**

Das ist eine sehr interessante Frage. Man darf sich dem Publikum niemals anbiedern. Man muss das Publikum jederzeit in eine angespannte Position bringen. Das Theater muss das Publikum jederzeit zum Kampf fordern. Auf diese Weise fordert uns auch das Publikum in unserer Arbeit - Regie oder Bühnenbild - heraus. Deshalb darf das Publikum nicht verlangen, dass man sich ihm anpassen soll. Vielmehr muss das Publikum ununterbrochen gefordert und in höhere Sphären mitgenommen werden. Das Publikum weiß nicht, dass ob diese oder jene Inszenierung gut oder schlecht ist, sondern erspürt es, wenn es sich behutsam selbst auf die Suche begibt. Das Publikum, das bleibt, ist das beste. Dessen Herzen schlagen im Gleichklang mit unseren. In diesem Punkt bin ich möglicherweise extrem. Ich denke, wenn wir Künstler nur für das Publikum leben würden, welches uns versteht, dann würde sich das bereits lohnen.

**A.B.:** Besteht dieses Publikum größtenteils aus jungen Leuten?

**M.J.H.:**

Es können junge Leute sein. Die sind am wichtigsten. Aber es können auch alte Leute sein. Das Alter ist egal. Wichtig ist, dass sie im Herzen jung sind.

**A.B.:** Können auch Arbeiter und ganz normale Leute Publikum sein?

**M.J.H.:**

Ich denke schon. Manche Stücke sind... Nicht viele Leute haben unsere Inszenierungen gesehen. Kann sein, dass die Situation im Ausland anders ist als hier. In China haben viele Menschen sehr lange kein Sprechtheater oder überhaupt Theater gesehen. Deshalb haben sie auch keine Vorurteile. Sie sagen schon beim Kommen: „Oh, dieses Stück ist gut. Das gefällt mir.“ Im Gegensatz dazu muss man am meisten diejenigen fürchten, die sehr viele Inszenierungen besuchten. Doch was ihnen vorgesetzt wurde, war oft Pfusch, den sie aber für das non plus ultra des Theaters halten. Wenn die meine Inszenierungen sehen, haben sie einen harten Stein im Hirn. Den können wir nicht zertrümmern. Aber vielleicht, mit etwas Mühe, gelingt es uns doch. Gegenwärtig sind die Veränderungen in der Welt riesig. Unsere Kunst, unser Anspruch muss sich kontinuierlich vorwärts bewegen.

**A.B.:** Was hat euer Theater mit der Landespolitik zu tun?

**M.J.H.:**

Im Grunde nicht viel. Jedoch in bezug auf die Stimmung, die allgemeine Lage, hat es sicherlich damit zu tun. Man muss sich nur an die Zeit nach dem 4.6.1989 (Studentenproteste wurden auf dem Tian An‘Men-Platz niedergeschlagen, A.B.) erinnern. Damals hat sich das Denken junger Leute total gewandelt. Diesem Problem brauchen wir keineswegs ausweichen, denn unser Denken hat sich auch verändert. Ob es sich dabei um eine Wende zum Besseren oder Schlechteren handelt, lässt sich nicht in einen Satz fassen. Man kann nur sagen, dass es für junge Menschen komplizierter geworden ist oder, dass man sich noch mehr nach innen zurückzieht. Dafür müssen wir heute einen künstlerischen Ausdruck finden. In diesem Sinn hat unser Theater mit Politik zu tun. Zum Beispiel unsere Inszenierung von 1991 „Warten auf Godot“ (dengdai geduo)<sup>1173</sup> war von dieser Art. Damals zerschlugen wir Fensterscheiben<sup>1174</sup>. Das war

---

<sup>1173</sup> Das Studienjahr 1990/91 an der *Zentralen Theaterhochschule* stand ganz im Zeichen des Absurden Theaters (huangdanpai xiju), was m.E. auf die Schwierigkeiten verweist, mit dem Ereignis und den Ergebnissen der Niederschlagung der Studentenproteste von 1989 fertig zu werden. Der Erfahrung völliger Sinnlosigkeit und Ohnmacht ein Gesicht zu verschaffen, dazu bot sich dieses Theater offenbar an. 1990 schon inszenierte Meng Jinghui in höchst grotesker Form Eugène Ionesco’s „Die kahle Sängerin“ (tutou genü). Die Premiere fand am 11. 1. 1991 statt. Die Premiere von „Warten auf Godot“ (dengdai geduo) folgte im Juni 1991, fast genau zum Jahrestag der Tiananmen-Ereignisse. An der Schule herrschte in gewisser Weise Ausnahmezustand. Alle Studenten und der Lehrkörper waren belehrt worden, welche Verhaltensregeln sie an den Tag zu legen hätten. Eine studentische Produktion von Harold Pinters „Schweigen“ (chenmo) in der Übersetzung eines Studenten (Lu Xiaonan) der Hochschule, wurde genau am 4. 6. 1991 unter Ausschluss der Öffentlichkeit gezeigt. Abends kam es dann zu sogenannten „Geburtstagsfeiern“, wo viel gesungen, getrunken und debattiert wurde. Unter dem Deckmantel der Studentenparty wurde der allen tief im Fleisch sitzenden Ereignisse gedacht. Man achtete auch bei uns Auslandsstudenten genau darauf, was wir taten, denn das Jahr zuvor hatten japanische Studenten aus Solidarität vom Dach ihres studentischen Wohnheims aus den ganzen Campus mit Mozarts „Requiem“ beschallt. Unter diesen Bedingungen steigerte sich die Wirkung der auch ästhetisch sehr interessanten Produktion von „Warten auf Godot“ (dengdai geduo).



unser Interesse. Wenn ich „Warten auf Godot“ (dengdai geduo) heute noch einmal inszenieren würde, würde ich mit Sicherheit eine andere Form wählen. Sie würde sich verändern, wie ich selbst mich verändert hätte.

**A.B.:** Was für Hoffnungen hast du in bezug auf deine Zukunft?

**M.J.H.:**

Da ist viel Hoffnung. Junge Leute wie wir, die jahrelang experimentelles Theater gemacht haben, haben auch viele Freunde. Wenn ich immer mehr arbeiten und dabei zunehmend vereinsamen würde, gäbe es keine Hoffnung. Wir sind zwar nur eine kleine Gruppe von Interessierten, aber jeder von uns macht mit jeder neuen Inszenierung Fortschritte, wirft seine alten Klamotten ab, zieht neue an und geht weiter vorwärts. Bei jeder einzelnen Inszenierung. Wir müssen unseren Blick jedesmal auf den am weitesten entfernten Punkt richten. Auf diese Weise entsteht Hoffnung. Darauf vertraue ich. Wir sahen einige wirklich gute Theaterinszenierungen im Ausland. Das heisst nicht, dass ich jedermanns Ansichten teile. Aber wenn etwas gut ist, dann kann man das auch sagen. Von einem gemeinsamen (gleichberechtigten) Ausgangspunkt aus wäre ein Austausch möglich. Es geht nicht darum, wer besser oder schlechter ist. Ich finde, wir können zuversichtlich sein. Allerdings müssen wir uns anstrengen und etwas riskieren. Es braucht Risiko. Man darf nicht oberflächlich sein, denn dann ist es nicht mehr deins. Es muss weiter gehen. In Peking sagt man: „Du hast Sike“<sup>1175</sup>. „Sike“ heisst, ich ziehe eine Sache durch, selbst wenn ich dabei draufgehe, und ich werde es gut machen. So muss es sein. Nur so ist es Teil von dir selbst. Wenn das Theater dein Schicksal ist, dann kannst du es gut machen. Ganz bestimmt. Jedoch kann es sein, dass sich in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft jeder von uns von vielen Versuchungen, Geld und Ruhm, losreissen muss. Vielleicht sind Künstler besser als der Durchschnittsmensch in der Lage zu sagen: „Ich brauche nicht viel Geld.“, vielleicht können sie der Versuchung des Ruhms widerstehen. Wenn sie das könnten... Sehr wahrscheinlich ist es wohl nicht, obwohl es besser wäre.

**A.B.:** Welche Bedeutung hat das Spielerische in deiner Theaterkonzeption?

**M.J.H.:**

Ich glaube, Theater ist nichts anderes, als Spiel. Mehr noch: Theater ist das ernsthafte Spiel von Kindern. Etwas, das Kinder spielen. In China ist Humor sehr wichtig. Im Moment ist Humor in China eher knapp. Vielleicht wird es besser. Wir müssen unbedingt wieder Humor hervorbringen, denn das Leben ist überhaupt nicht so entsetzlich bitter und hasserfüllt. Als würde man morgens aufstehen, um gleich wieder zu sterben. Das kann doch nicht sein. So ist das nicht. Das Leben ist nicht so. Das Leben ist etwas sehr Schönes. In der Realität liegt Schönheit. Die müssen wir in Humor verwandeln. Aus diesem Humor entsteht eine Art Grausamkeit. Manchmal ist es grausam und du denkst: „So ist das Leben.“ Deshalb brauchen wir das Spiel. Im Theater sollen alle spielen.

**A.B.:** Welche Art Spiel strebst du an?

**M.J.H.:**

Das Spiel, welches ich will, ist eine Art Humor. Humor ist das Wichtigste. Ich will meinen Scherz treiben mit den ernsthaftesten Dingen des Lebens. Das Grausamste will ich in Schönheit verwandeln. Das ist selbst eine Art Spiel. Mein Konzept unterscheidet sich hier von dem anderer Leute.

---

#### 7.4.5 She Nannan 余南南 und Sun Hao 孙皓

---

Status: Schauspielerin am ZET  
geb.: 1965

Schauspieler am ZET  
geb.: 1968

---

<sup>1174</sup> In einer der überraschendsten Szenen in diesem Stück wird eine Fensterscheibe eingeworfen, die allerdings präpariert war. Aber das wußte das Publikum nicht und die Lehrer der Schule zunächst auch nicht. Das scheppernde Geräusch und die offensichtlichen Scherben sorgten für Verwirrung, denn Schuleigentum durfte natürlich nicht beschädigt werden. Von den materiellen Befürchtungen aber abgesehen kulminierte in dieser Szene eine unterschwellige Wut gepaart mit Überdruß, wie ich sie überzeugender noch nicht auf dem chinesischen Theater gesehen habe.

<sup>1175</sup> *Sike* könnte ein spezieller Ausdruck des Pekinger Dialekts sein, denn ich habe dieses Wort nirgends gefunden. Vielleicht ist es auch *zige*, was soviel wie Eignung/Qualifikation heißen würde. Da Meng Jinghui selbst erklärt, worum es geht, belasse ich es dabei.

**A.B.:** Was ist euer künstlerisches Ziel?

**S.H.:** Künstlerisches Ziel? Kannst du das konkreter sagen?

**A.B.:**

In bezug auf die Schauspielkunst. Was für eine Art Schauspieler wollt ihr sein? Welche Art von Schauspielkunst ist für euch interessant?

**S.H.:**

In meiner Diplomarbeit bin ich darauf eingegangen. Das Thema lautete: „Der Theaterschauspieler der Gegenwart muss ein elastischer (弹性, tanxing)<sup>1176</sup> Schauspieler sein“. Diese Forderung nach Elastizität bedeutet, der Schauspieler muss bereit sein, alle möglichen Konzepte, alle möglichen Darstellungsmethoden auszuprobieren. Ein Schauspieler muss total sein. Wahrscheinlich gleicht er einem Stück Material. Wie man ihn formt und modelliert, so ist er dann. Beschränkungen sind nicht gut. Denkt man z.B. an die Rollenfachdarsteller. Ich will keiner von denen werden, die sagen: „Ich kann nur den jugendlichen Helden spielen“ oder „Ich spiele nur komische Rollen“. Das will ich nicht. Die Plastizität (kesuxing) des Schauspielers muss sehr stark sein, doch die Elastizität (tanxing) noch stärker. Man formt ihn, als würde man eine Sprungfeder zusammendrücken, die plötzlich losgelassen wird und hochschnellt. So ein Zustand. Ein Schauspieler muss alle Rollen spielen können, sogar die, die gar keine sind. Luft zum Beispiel kann man auch spielen. Stimmts nicht?

**A.B.:** Was sind deine Ansichten?

**S.N.N.:**

Ich denke wie er. Wenn wir über diese Dinge reden, sind wir uns einig. Es ist schon so. Wir haben die gleichen Ansichten, aber ich denke anders. Meine familiäre Erziehung war eine andere. Ich bin nicht so - wie ihr das sagt - avantgardistisch, wie er. Ich bin traditioneller. Aber seit ich mit ihm zusammen bin, habe ich viele Aufführungen gesehen und denke, dass man viel Verschiedenes in sich aufnehmen muss. Wenn es mir nützt, wenn es mich interessiert, dann probiere ich alles aus. Schauspieler dürfen sich nicht auf Einzelnes beschränken, sondern müssen sich umfassend interessieren. Genau wie du das einmal gesagt hast: zur Welt hin.

**S.H.:**

Genau. Mir gefällt dieses feeling von euch Ostdeutschen<sup>1177</sup>. Nichts, was es nicht geben könnte. Man kann nichts bewahren, nur weil es Tradition ist. Was jetzt Tradition ist, war früher keine. Nehmen wir den Realismus, den alle fleissig studierten, als sei er das einzig Wahre. Aber der ist früher auch durch Ausprobieren entstanden. Plötzlich hieß es: Realismus ist gut. Den müssen wir bewahren. Und alles das nennen wir jetzt Realismus. Ist das nicht völlig unwissenschaftlich?

**S.N.N.:** Das muss man abschaffen.

---

<sup>1176</sup> Sun Hao benutzt hier das Wort *tanxing*, was so viel wie Elastizität, Sprungkraft bedeutet. Er macht in den folgenden Aussagen eine Dualität von Plastizität (kesuxing) und Elastizität (tanxing) auf, innerhalb derer er die Eigenschaften zeitgemäßer Schauspieler ansiedelt. Auf den deutschen Kontext bezogen würde man wahrscheinlich eher von einem Verhältnis von Flexibilität und Dynamik sprechen. Man könnte also Plastizität/Flexibilität und Elastizität/Dynamik zusammendenken. Ich belasse es im Text bei der von Sun Hao benutzten Terminologie, weil sie darauf verweist, daß kulturell verschieden geprägte Denkstrukturen, sich auch eine andere Sprache suchen.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß Huang Zuolin in seinem Vergleich zwischen Mei Lanfang, Stanislawski und Brecht vier Wesenszüge des traditionellen chinesischen Theaters ausmacht, wovon Punkt 2 und Punkt 3 zitiert werden sollen: „2. Flexibilität: Die chinesische Bühne ist äußerst beweglich, ohne jegliche Beschränkung in bezug auf Raum und Zeit. 3. Plastik: Wo die Figuren auf der westlichen Bühne zweidimensional erscheinen, eingengt, gewissermaßen in einem Rahmen, treten sie auf der chinesischen Bühne dreidimensional hervor.“ Vgl.: Huang, Zuolin (1984) a.a.O., S. 35

<sup>1177</sup> Diese Bemerkung bezieht sich auf Diskussionen, die wir zum Theater hatten und wurde später genährt durch einen Vortrag über das Theater von Frank Kastorf sowie andere Inszenierungen an der *Volksbühne* in Berlin. Der Vortrag wurde von Dr. Erhard Ertel, *Seminar für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität*, erstmals am 27. 9. 1994 an der *Zentralen Theaterhochschule* gehalten und am 6. 10. 1994 in der Bühne des *Zentralen Experimentiertheater*. Außerdem wurden studentische Arbeiten des Videostudios des Seminars vorgestellt. Ich übersetzte den Vortrag simultan. Die anschließenden Diskussionen zeugten von großem Interesse an der Arbeit der Berliner *Volksbühne*, wie auch an unseren eigenen Ansichten zum Thema Theater.

**S.H.:**

Ja. Zerschlagen. Ich sag dir, auf der Bühne existieren keine -ismen. Wirklich. Wenn man eine der Inszenierung dienende Ästhetik, einen Klang für sie findet, dann reicht das. Die Darstellungsmethode braucht nur den einer Inszenierung gemäßen Klang finden, mehr nicht.

**A.B.:**

Könnte man dies eine experimentelle Sicht nennen? Was bedeutet experimentelles Theater inhaltlich für dich?

**S.H.:**

Ich denke, experimentelles Theater ist für uns ein ziemlich weites Feld. In bezug auf das Theater muss man für China sagen, dass es von dem Moment an, wo es importiert wurde, von unseren Vorgängern Sprechtheater<sup>1178</sup> (huaju) genannt wurde. Das war schon damals ein Fehler. Entschuldigung, ich bin so dreist. Als würde das Schauspiel grundsätzlich ein Theater sein, welches hauptsächlich auf dem Sprechen beruht. Es ist eine Frage der Kategorien. Theater kann auch... Manche sagen, Theater sei Aktionskunst (xingwei yishu) oder finden tausenderlei Begriffe dafür. Man braucht sich nicht um den begrenzten Begriff (des Sprechtheaters) zu kümmern. Experimentelles Theater ist eben jenes, welches diesen alten Begriff zerstört, der entstand, als diese Theaterform damals importiert wurde. Deshalb haben wir viel Raum. Dieses konservative Zeug ist unglaublich engstirnig. Ein deraiges Verständnis von Theater ist beschränkt. Das wollen wir kaputtmachen. Der Raum ist groß, in dem unsere Zerstörungen wirken müssen. Wir waren früher viel zu einseitig.

**A.B.:** Du sagtest, dass du im „Faust“ mitspielst.

**S.H.:** Ja.

**A.B.:** Wie verlief der Probenprozess? Was für ein Gefühl hattest du während der Aufführung?

**S.H.:**

Bevor wir den „Faust“ probten, hatten wir Gastspiele in Shanghai<sup>1179</sup>. Du warst ja auch dabei. Als wir zurückkamen, hatten wir deshalb nicht viel Zeit zum Proben. Ich habe zum ersten Mal mit dem Regisseur Lin Zhaohua gearbeitet. Es ging sehr locker zu, sehr frei. Er gibt dem Schauspieler viel Freiraum. So habe ich einige Rollen übernommen. Das war wie Spaß, wie ein Spiel. Man konnte einfach spielen. So ein Gefühl war das.

**A.B.:**

Wie findest du das Stück „Faust“? Es hat viel mit deutscher Kultur zu tun und mit europäischer Philosophiegeschichte. Wie habt ihr das Stück inhaltlich verstanden?

**S.H.:**

Nach meinem Gefühl... Den Inhalt des Stückes zu verstehen... Meinst du, wie man es wirklich richtig versteht? Wohl nicht, wer kann es schon wirklich verstehen?

**A.B.:**

Nein, nein. Ich meine nicht dieses „wirklich, wirklich“..., sondern wie du als Chinese den „Faust“ verstehst.

**S.H.:**

Zunächst muss man sagen, dass unser „Faust“ nur eine der Möglichkeiten ist, ihn darzustellen. Lin Zhaohua sagte, dies sei eine Paperback-Ausgabe des „Faust“, eine Kurzfassung. Wir haben eine Kurzfassung daraus gemacht. Es geht nicht darum, ob das nun gut oder schlecht ist. Es ist einfach auch eine Art, den „Faust“ zu inszenieren und zwar eine ziemlich freie. Wenn ich etwas ausdrücken will und alles dafür heranziehen kann, dann ist das auch eine Methode. Was dieses Stück betrifft, kann man sicher noch viel tiefer graben und vieles finden. Wir aber haben uns ein Stück Fleisch herausgeschnitten, es

---

<sup>1178</sup> Sun Hao bezieht sich auf den, wie ich in der Einleitung bereits ausführte, 1928 von Hong Shen eingeführten Ausdruck *huaju* (Sprechtheater). Er erkennt damit das Problem, denn das Phänomen des chinesischen Sprechtheaters als Teil einer historisch bedingten De-Theatralisierungsrichtung, die Bestandteil und Spezifikum der chinesischen Moderne ist, bestand lange bevor dieser Sachverhalt mit dem chinesischen Begriff für Sprechtheater (huaju) belegt wurde.

<sup>1179</sup> Das *Zentrale Experimentiertheater* begab sich mit insgesamt 69 Leuten (mich eingeschlossen) nach Shanghai, um dort vom 31.3.-13.4.1994 insgesamt drei Inszenierungen zu zeigen. Da die „Faust“-Premiere am 27.5.1994 stattfand, war die Probenzeit in der Tat knapp bemessen.

gewürzt und gekocht, um ein Gericht daraus zu machen, welches wir den Chinesen zum Kosten gaben. Ich finde, dass es so ist. Ob das dem ursprünglichen Geschmack des „Faust“ nahekommt... Wer weiss das schon?

**S.N.N.:**

Genau. Im Theater gibt es keine festen Modelle, sondern man muss die Leute ins Theater bringen. Wenn er Regie führen würde oder du oder ich... Es käme nie dasselbe dabei heraus. Das ist doch ganz normal. Wenn ich seins gesehen habe, möchte ich deins auch noch sehen. So ist das. Das Theater... Also das Stück erläutert doch nur den Inhalt. Es gibt... Wie sagt man das? Wie soll man das ausdrücken? Der Text gibt letztlich nur die Grundlagen vor, die Basis. Den Rest musst du selbst hinzufügen.

**A.B.:** Wie waren die Reaktionen des Publikums?

**S.H.:**

Dem größten Teil gefiel die Inszenierung. Sie spürten, dass sie etwas völlig Neues sahen. Natürlich gab es auch diejenigen, die meinten: „Was soll denn das sein?“ Wir sind auf unterschiedliches Verständnis gestoßen. Daran sind wir gewöhnt. Theater soll ja Diskussion provozieren.

**S.N.N.:**

Wenn eine Inszenierung herauskommt, die alle toll finden, dann ist sie bestimmt nicht ehrlich. Nur Aufrichtiges bringt bei den Menschen die unterschiedlichsten Meinungen hervor.

## **8 Zusammenfassung**

### **8.1 Zur Konzeption**

**a)**

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war es, das theaterhistorische Phänomen des chinesischen experimentellen Theaters komparatistisch sowohl als das Ergebnis der Begegnung zweier sehr verschiedener kulturhistorischer Linien (China/ Europa) zu beschreiben als auch in den traditionellen Kontext des chinesischen Theaters einzuordnen und aus ihm zu erklären.

Behandelt wird der machtpolitische Kontext der interkulturellen Begegnung. Bis in die Gegenwart wird in der Wissenschaft, in der Kulturpolitik und in der Theaterkunst der hegemoniale Kulturanspruch aus westlicher Sicht behauptet. Die Studie beschreibt daher die de facto ausgeübte Definitions- und Bewertungsgewalt des Westens gegenüber konkreten Phänomenen der chinesischen Theaterkultur und verifiziert diese kritisch an konkreten Beispielen.

**b)**

Es wurde deutlich, dass es in der deutschen Theaterwissenschaft wie in der Sinologie wenige konzeptionelle Vorbilder zur Beschreibung komparatistischer, interdisziplinärer und interkultureller Phänomene, die auf das Theater bezogen sind, gibt. Der komparatistische Ansatz musste sich notgedrungen auch mit den PROJEKTIONEN westlicher Wissenschaftler, Künstler und Kulturpolitiker auf die chinesische Kultur befassen (einschließlich derjenigen der Autorin selbst).

Ich versuchte eine durchaus experimentell angelegte Antwort auf die Frage, ob sich theaterwissenschaftliche und sinologische Herangehensweisen sowohl methodisch als auch konzeptionell überhaupt interdisziplinär vermitteln lassen. Desweiteren wurde untersucht, ob sich theatertheoretische und theatergeschichtliche Ansätze mit theaterpraktischen Erfahrungen überprüfen lassen. Inwieweit kann die interkulturelle „Konfrontation“ westlicher und chinesischer Bewertungskriterien, Beschreibungsgrundlagen und individueller Erfahrungsberichte (Interviews) zu tieferen Einsichten in bezug auf Fremd- und Selbstbilder bezüglich des Theaters als Form kultureller Kommunikation in den laufenden Diskursen *beider* Kulturen führen? Es müssen neue, vermittelnde Instrumentarien der Wissensvermittlung und Wissenskommunikation entwickelt werden. Die derzeitige Praxis ist nicht zufriedenstellend.

c)

Ausgangspunkt für dieses konzeptionelle Experiment war das Anliegen, mehr Praxisrelevanz und Bodenhaftung kultureller Wissenschaften (wie z.B. der Sinologie und der Theaterwissenschaft) in konkreten Prozessen kultureller Kommunikation unter den aktuellen Globalisierungstendenzen bzw. deren Analyse zu erreichen. Darüberhinaus müssen nachdrücklicher Praxisbezug und Realitätsbezug der deutschen wie chinesischen Kulturpolitik jenseits grobmaschiger Propagandamuster eingefordert werden.

Ein zu wenig beachtetes Grundproblem ist die Thematisierung brauchbarer Vermittlungen sinologischen wie chinesischen theaterwissenschaftlichen und theaterpraktischen Wissens für die Berliner Theaterwissenschaftsausbildung an der Humboldt-Universität. Meine Erfahrung ist, dass die wenigen sinologischen Arbeiten zum chinesischen Theater für deutsche Theaterwissenschaftler wie für Theaterkünstler schwer rezipierbar sind. Ein Grund hierfür ist, dass diese Arbeiten selten komparatistisch angelegt sind und aktuelle Fragestellungen im theaterwissenschaftlichen, theaterpraktischen und im weitesten Sinne im kulturwissenschaftlichen Diskurs kaum zur Kenntnis nehmen. Das wiederum hat die praktische Konsequenz, dass trotz schätzenswerter Übersetzungstätigkeit bezüglich chinesischer Theaterstücke kein Interesse an deren Aufführung in der deutschen Theaterlandschaft entstehen konnte. Doch gerade dies wäre eine Voraussetzung, um interkulturelle Kommunikationsprozesse in Gang zu bringen.

Auf der anderen Seite fehlt es theaterwissenschaftlichen Überlegungen zum chinesischen Theater oft an dem entsprechenden Hintergrundwissen (auch aus Mangel an entsprechenden theaterwissenschaftlichen Übersetzungen aus dem Chinesischen), so dass mehr spekuliert und projiziert werden kann (siehe zum Bsp. die Brecht'sche Projektion auf das chinesische Theater und die Theorien, die darauf aufbauend sich – in China und Deutschland - ranken), als das ein Versuch unternommen würde, die chinesischen Theatergeschichte aus ihrer eigenen Logik heraus zu begreifen. Diese ist z.B. jenseits dessen anzusiedeln, was die westliche historische und gegenwärtige Theateravantgarde vom chinesischen oder im weiteren Sinne asiatischen Theater rezipiert. (Meyerhold, Artaud, Brook, Wilson, Mnouchkine etc.pp.) Es ist immernoch eine weitverbreitete Annahme, die westlichen *Projektionen* auf das chinesische Theater für das chinesische Theater selbst zu halten. Das ist ein fataler Irrtum, der allerdings ein effektives Werkzeug für den Versuch der hegemonialen Durchsetzung westlicher Standards weltweit darstellt, die als universell gültig und der menschlichen Gattung im allgemeinen zugehörig dargestellt werden.

**d)**

Der anvisierte konzeptionelle Anspruch konnte in der schreibenden Praxis der vorliegenden Arbeit nicht in vollem Umfang entwickelt werden. Das chinesische experimentelle Theater des 20. Jahrhunderts ist in äusserst komplexe Kommunikationspraktiken innerhalb der chinesischen, zwischen der chinesischen und westlichen sowie innerhalb der westlichen Kultur eingebunden. Die Entwicklung einer effektiveren, stringenten Methode zur Beschreibung solcher komplexen Vorgänge in ihrer kulturhistorischen Prozesshaftigkeit und interkulturellen Wechselwirkung steht noch aus.

## **8.2 Zu methodischen Fragen**

**a)**

Nicht nur in der Sinologie stellt sich die Frage, wie Klaus Mühlhahn es formulierte, ob man auf einem transzendentalen Hügel hockend von dort überhaupt noch China beobachten könne. Auch die Ethnologie ist immer wieder mit der Frage konfrontiert, aus welcher Perspektive man bei der Untersuchung anderer Kulturen zu adäquaten Ergebnissen kommen kann. Soll man einen aussenstehenden Beobachterposten behaupten oder soll man anerkennen, dass die eigene Anwesenheit vor Ort den Beobachtenden bereits involviert in das zu Beobachtende oder soll man sich seiner eigenen Aktivität bewusst werden und den ohnehin fiktiven Objektivitätsstatus bewusst aufgeben? Dies sind höchst brisante Fragestellungen, zu denen man sich verhalten muss. Da die chinesischen sozialen und kulturellen Kommunikationsweisen, die das Bedingungsgefüge für spezifische Theaterformen und –inhalte schaffen, mir auch nach einem einjährigen „Beobachter“-aufenthalt in Peking fremd blieben, entschloss ich mich, für zwei Jahre in die Strukturen vor Ort zu gehen, aktiv zu werden und zugleich reflektierend zu beobachten. Es hat sich im Lauf der Arbeit herausgestellt, dass diese Vorgehensweise sich als produktiv erwies. Ich konnte während der Arbeit an der Inszenierung „Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck“ in Peking künstlerische und Alltagskommunikation erleben und Einsichten gewinnen, die ohne diese Arbeit unmöglich aus Büchern oder aussenstehender Beobachtung zu gewinnen gewesen wären. Aus der praktischen Arbeit und die dadurch entstandene Nähe zu den chinesischen Theaterkünstlern sowie aus der theaterwissenschaftlichen Reflexion dieser Begegnung entstand ein gewachsenes Verständnis für die schwierige Rolle der Theaterkünstler in der Geschichte und Gegenwart Chinas und für ihr höchst ambivalentes Verhältnis zur europäischen/ westlichen Kultur.

**b)**

Methodisch kann es von Vorteil sein, insbesondere für das Problem der Vermittlung zwischen den Kulturen und den Disziplinen, stilistisch unterschiedlich zu arbeiten. Essayistische, anekdotische Passagen werden von wissenschafts-theoretischen Diskursen und eingefügten Interviews abgewechselt. Beabsichtigt war, dem Leser einen eigenen Perspektivenwechsel zu ermöglichen und strukturelle Zusammenhänge zwischen Alltagsbanalität, historisch begründeten Kommunikationsmustern und der Verarbeitung im Bereich der Theaterkunst wie der gesellschaftlichen Theatralität zu entdecken. Es sollte dadurch die Spezifik des chinesischen

Begriffs des experimentellen Theaters im 20. Jahrhundert, von einer Praxis von Theaterexperimenten bereits vor diesem Begriff in der chinesischen Theatergeschichte in ihrem Kontext nachvollziehbar gemacht werden. Ausserdem sollten die individuellen Erfahrungen sowohl der Künstler als auch der Autorin als Antrieb für darüberhinausgehende Fragestellungen immer sichtbar bleiben.

Da ein relevantes Defizit an verfügbarem, ins Deutsche übersetzte Material des chinesischen Gegenwartstheaters für die Theaterwissenschaft festzustellen ist, habe ich versucht, mit den Interviews, mit ausführlichen übersetzten Zitaten aus relevanter chinesischer Fachliteratur ebenso wie mit der Stückübersetzung des chinesischen Einakters „Leg deine Peitsche nieder“, mit der Darstellung der Organisationsstruktur des staatlichen „Zentralen Experimentiertheaters Peking“ sowie mit dem Abdruck der eigens für die chinesische Aufführung des Büchner'schen „Woyzeck“ erarbeiteten Stückfassung eine Materialsammlung zur Verfügung zu stellen.

c)

Generationen von Theaterwissenschaftlern haben über die merkwürdige Zusammenstellung des Begriffs der Wissenschaft vom Theater reflektiert. Unterhaltung und Erkenntnis fallen in ihm zusammen und werden letztlich zusammengehalten durch den Begriff und die Praxis der Kommunikation wie der Kreativität im Theater. Der theaterwissenschaftlichen Arbeit kommt eine Eigenschaft zu, die dem Theater schon längst zugestanden wird: sie ist transitorisch, ein abgefahrter Zug, dessen Landschaften/ Kontexte sich stündlich ändern wie die Zusammensetzung der Passagiere/ Akteure. Vielleicht ist es eine der stärksten Seiten dieser Wissenschaft, gleichermaßen informativ, kommunikativ und unterhaltsam sein zu können. Wenigstens ist dies eine Option, die aus meiner Sicht diesem Wissenschaftszweig eine zeitgemäße Legitimation verleiht. Wie man aber methodisch diese optionale Eigenschaft zum Leben erweckt und die Theaterwissenschaft befähigt, sich emanzipativ in die Diskurse gesellschaftlicher und künstlerischer Kommunikation einzumischen, ist ein Problem, welches weiterführender Überlegungen bedarf.

### **8.3 Über den Zusammenhang von Sozialpraktiken kultureller Kommunikation und Theater**

a)

Um sich eine Vorstellung von Begriffen wie Experiment und Innovation, von künstlerischem und sozialem Rollenverhalten im chinesischen Kontext machen zu können, ist es notwendig, auf spezifische Besonderheiten im Zusammenhang mit Kommunikationsweisen und Kommunikationsgegenständen im Vergleich zur westlichen Tradition hinzuweisen. Diese komplexen Zusammenhänge können im Rahmen der Arbeit nur verkürzt dargestellt werden.

b)

Die chinesische Kultur hat bereits frühzeitig Schriftsysteme und eine Schriftkultur ausgebildet. Dennoch haben meine Untersuchungen ergeben, dass die Bereiche der Wissensvermittlung (Lern- und Lehrverhalten), der darstellenden Künste und der sozialen Kommunikation bis in

unser Jahrhundert hinein maßgeblich von einer Tradition oraler Techniken und Kommunikation geprägt sind.

Daraus ergeben sich mehrere Schlüsse, die für die Einschätzung der Theaterentwicklung und seiner Innovationsstrategien im 20. Jahrhundert im Bereich der traditionellen chinesischen Theaterkünste wie auch im Bereich der durch westliche Einflüsse erst entstandenen Theaterkünste (z.B. Sprechtheater und Oper) von erheblichem Wert sind.

Ganz wesentlich ist z.B. der Aspekt der LEIBLICHKEIT der Wissensvermittlung. Das Leibwissen (als der Einheit von Körper, Geist, Seele) eines Lehrers wird durch ständiges Üben und Wiederholen durch den Schüler in dessen Leib inkorporiert. Die Schüler (im profanen, im religiösen oder künstlerischen Bereich) werden hauptsächlich in das WIE der Übungen, nicht aber in das WARUM der Übungen eingewiesen, weil sich aus der Logik dieses Denkens ergibt, dass sich aus der ausgefeilten Qualität des Geübten mit der Zeit der Sinn dessen über den Leib des Schülers von selbst erschließt. Individuum und Kreativität stehen dabei nicht im Mittelpunkt oder zumindest nicht im Sinne von individuellem Selbstausdruck. Das Individuum begreift sich auf Grund der Sozialstrukturen nicht als autonom, sondern als DIVIDUUM, wie Ralf Moritz es formulierte. Das heisst, es realisiert sich in Relation zu anderen und setzt sich nicht als autonomes Absolutes.

Oralen Techniken von Wissensvermittlung ist es eigen, dass sie dem Wiederholen größeren Wert beimessen als dem Neuerfinden. Dies ist eine Traditionslinie, die noch heute für das chinesische Sprechtheater wirksam ist. Innovation im chinesischen Kontext bedeutet vor allem Detailinnovation, aufbauend auf ein gegebenes Modell (z.B. Stanislawski). Dieses Innovationskonzept findet seine Parallelen in der chinesischen Wissenschaftsgeschichte.

### c)

Die chinesische Gesellschaft verfügt über ein ausgeprägtes Instrumentarium theatraler Kommunikation. Aufgrund der Sozialstruktur und des ausgeprägten Relationsdenkens verfügen die kulturell Kommunizierenden über „shifting identities“ wie Jo Riley es für die Darsteller im chinesischen traditionellen Musiktheater feststellte und wie Rosemarie Juttka-Reisse ein adäquates Phänomen für die Praxis von sozialem Rollenwechsel in sozio-kulturellen Kommunikations- und Interaktionsprozessen nachwies. „Shifting identities“ bedeutet, dass Kommunizierende in der Lage sind, spontan und flexibel auf neue Kommunikationskontexte mit dem entsprechenden performativen Instrumentarium zu reagieren. Da sie sich als Teil einer Relation begreifen, können sie die symbolischen, zu verschiedenen historischen Zeiten verschieden ausgeprägten ritualisierten Ausdrucksformen von Macht und Unterwerfung, von sozial hoch- oder niedrigstehend, von Loyalität und Verrat, von Darsteller und realer Person etc. virtuos einsetzen. Soziales Rollenverhalten wird nicht verinnerlicht, sondern veräusserlicht, aber ohne, dass zu diesem Fakt eine reflektierende/ kritische Haltung eingenommen wird. Meine Untersuchungen haben ergeben, dass dieser Zusammenhang weitreichende Konsequenzen für die Rollengestaltung im chinesischen Theater hat. Zum Beispiel ist der Brecht'sche Begriff der Verfremdung aus diesem Grunde NICHT oder bestenfalls gebrochen auf das chinesische Theater anwendbar. Es wird eine stilisierte Form der Emotionalität/ „Melodramatik“ zur Figurengestaltung, u.a. zum Ausdruck sozialen Protestes benötigt. Diese Formen sind nicht auf das Theater beschränkt, sondern Teil gesellschaftlicher performativer Techniken. Die



chinesischen Künstler und Theaterwissenschaftler können mit der Brecht'schen Kategorie der Verfremdung kaum etwas anfangen, obwohl man ihnen nahelegt, dass es sich um eine genuine Praxis des chinesischen Theaters handeln würde. Die Brecht'sche Verfremdungstheorie ist nicht dem chinesischen Theater abgeschaut, sondern auf das chinesische Theater projiziert.

**d)**

Im Zusammenhang mit dem Leiblichkeitskonzept des Lernens/Lehrens steht eine spezifische Vorstellung der EINVERLEIBUNG von Wissen, auch nicht-chinesischen Wissens. Beispielsweise wird in der chinesischen Literatur und in laufenden Diskursen bezüglich der Rezeption westlicher Werte oder (Theater-)Praktiken durch die verschiedenen Generationen bis in die 1990er Jahre hinein immer wieder auf die VERDAUUNGSMETAPHER zurückgegriffen. Man stellt sich vor, dass man westliches Wissen in sich aufnimmt und die für die eigenen Bedürfnisse nützlichen Elemente verwertet, die unnützen oder schädlichen aber ausscheidet. Das Wissen soll nicht zuerst durch den Kopf gehen, zermüht durch Analyse, sondern durch den Bauch, emotional und assoziativ. Das Einverleibungsprinzip, welches in engster Verbindung mit dem chinesischen Ahnenkult steht, ist mindestens einmal einer Fundamentalkritik unterzogen worden. Kurioserweise geschah dies nach der Einverleibung westlichen Wissens, insbesondere der Fortschrittsidee und der Vorstellung evolutionärer historischer Weiterentwicklung. Lu Xun nämlich prägte die Metapher der Menschenfresserei, die sich auf die nun als reaktionär erkannte Einverleibung „feudalistischen“ Wissens aus der alten, dem Westen unterlegenen chinesischen Gesellschaft bezog. Seither gibt es die „fortschrittliche“ und die „reaktionäre“ Verdauung, wobei der Diskurs um kulturelle Identität, um Erneuerung und Bewahrung immer wieder neu festzulegen versucht, was gegebenenfalls nützlich oder nutzlos ist. Das Fatale besteht darin, dass die alte, feudalistische Kultur Chinas unauflösbar verbunden ist mit einer Vorstellung von kultureller Identität, die durch die Begegnung mit dem Westen noch nicht erschüttert worden war. Dieser Diskurs spielt auch in jüngsten experimentellen Theaterinszenierungen eine z.T. ins Groteske überhöhte Rolle. Dabei wird eine neue Qualität der emanzipativen Auseinandersetzung erreicht.

**e)**

Das chinesische Theater, das moderne wie das traditionelle oder besser das „adaptierte“ und das „genuine“ Theater haben die Funktion von Unterhaltung und Belehrung. Dies wird im chinesischen Kontext traditionell keineswegs als Widerspruch empfunden. Die Inhalte der Belehrung sind gekoppelt an vorherrschende Tendenzen sozial-philosophischer, religiöser und im weitesten Sinne ideologisch-moralischer Vorstellungen. Sie können tendenziell konfuzianistisch, daoistisch, buddhistisch, christlich, maoistisch etc. pp. geprägt sein. Es handelt sich nicht um plumpes Propagandatheater, auch wenn es dem westlichen Beobachter so scheinen mag.

**f)**

Die verschiedenen Formen von Öffentlichkeiten, in denen auch Theater aufgeführt und kommuniziert wird, sind nicht vergleichbar der westlichen Vorstellung einer „civil society“ wie Heike Frick schlüssig dargelegt hat. Daraus ergibt sich, dass auch in semi-offiziellen Öffentlichkeiten (z.B. Subszenen von Theater) und in erweiterter privater Öffentlichkeit

(bestimmte Feste, Freizeitvergnügen) keine direkte Opposition zum Staat gedacht oder praktiziert wird. Der westliche Begriff des Dissidenten und Oppositionellen ist für den chinesischen Zusammenhang so begrenzt anwendbar wie die westliche Konzeption der Menschenrechte.

#### **8.4 Zur Spezifik der chinesischen Theatergeschichte im Zusammenhang mit der Entstehung des experimentellen Theaters/ Sprechtheaters**

##### **a)**

Es gibt im deutschsprachigen Raum keine zusammenfassende Darstellung der chinesischen Theatergeschichte von den historischen Anfängen bis heute. Das erschwert der theaterwissenschaftlichen Forschung die Auseinandersetzung mit bestimmten gegenwärtigen oder historischen Phänomenen des chinesischen Theaters. Es hat sich in meiner Arbeit gezeigt, dass die Entstehung des chinesischen experimentellen Theaters ohne das Eingebettetsein in historische Linien der chinesischen Theatergeschichte nicht erklärbar ist. Aneignungsmuster in bezug auf die Aufnahme neuer Anregungen aus anderen Kulturen haben eine traditionelle Logik entwickelt, die man nur erkennen und einordnen kann, wenn man sich ausführlich den historischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen von Theater in China widmet. Deshalb bin ich auf diese historischen Linien ausführlich eingegangen, denn das experimentelle Theater in China setzt diese Linie fort. Deshalb kann man schlussfolgern, dass das chinesische Sprechtheater „eine Art Pekingoper mit anderen Mitteln“ ist, aber kein bürgerlich-westliches Sprechtheater mit chinesischer Colorierung. Völlig unterschätzt wird in diesem Zusammenhang u.a. die Funktion und Wirkung darstellerischer Mittel wie z.B. die dominante Rolle der Musik/ des Musikalischen und der damit einhergehenden stilisierten Darstellungskunst und der epische Grundcharakter des chinesischen Theaters.

##### **b)**

Das chinesische Theater hat sich über die langen historischen Zeiträume seiner Entstehung als sehr aufnahmefähig für interkulturelle Anregungen gezeigt. Man kann sagen, dass das chinesische Theater Ergebnis dieser Interaktionsprozesse ist. Das zeigt sich u.a. darin, dass viele Eigenschaften des chinesischen Theaters, die für „typisch chinesisch“ gehalten werden (z.B. Schminkmasken, bestimmte Gesangstechniken, Akrobatik, der Großteil der Musikinstrumente etc.) nicht han-chinesisch sind, sondern von den zahlreichen Begegnungen mit anderen Volksstämmen (kriegerisch oder friedlich) stammen. Das „typisch Chinesische“ am chinesischen Theater ist diese interkulturelle Flexibilität in der Aneignung bestimmter Darstellungstechniken und Darstellungsinhalte, wobei diese sinisiert bzw. integriert/ inkorporiert werden in die bestehenden Theaterformen. Sie werden den jeweiligen Bedürfnissen in bezug auf die Funktion von Theater ein- bzw. untergeordnet. In diesem Sinne ist die Integration westlicher Theaterstile und damit auch die Entstehung des experimentellen Theaters als höchst traditionelle Strategie im Umgang mit dem Fremden anzusehen. Es handelt sich also tendenziell nicht um einen Ausdruck von Modernität, sondern von Tradition.

##### **c)**

Es ist in der chinesischen Theatergeschichte nicht um die Echtheit/ Authentizität des adaptierten ausländischen Materials gegangen, sondern hauptsächlich um die Nützlichkeit/ Anwendbarkeit im eigenen Kontext. Das wiederum führt folgerichtig zu dem Schluss, dass es z.B. keine „falsche“ Rezeption westlichen Theaters in China geben kann, sondern nur eine *chinesische*. Brecht wird in China verfremdet, aber anders, als er sich das vielleicht vorgestellt hätte.

## **8.5 Zur Spezifik des chinesischen experimentellen Theaters**

### **a)**

Der experimentelle Zugang zu neuen Formen innerhalb der chinesischen Theaterkultur ist ein historisch praktizierter. Allerdings ist der chinesische Begriff des Experiments historisch verbunden mit einer Praxis des Ausprobierens, Integrierens, Ausschmückens. Er ist im Gegensatz zum westlichen Begriff des Experiments nicht an Konzeptionen, vorausgehende abstrakte Hypothesenbildung und die systematische Beweisführung gebunden. Die Ursachen dafür sind vielfältig. Unter anderem haben sie mit der Mathematikzentriertheit der westlichen Naturwissenschaften zu tun, während die chinesischen Naturwissenschaften sich in erster Linie mit Relationsproblemen beschäftigt haben, weshalb die Auseinandersetzung mit physikalischen Problemen vordergründig war. Hauptinstrument neuer Erkenntnisse war die empirische Beobachtung.

### **b)**

Die Entstehung des experimentellen chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert, welches erstmals an verschiedene Begrifflichkeiten gebunden wird und nicht einfach als historische Praxis dem chinesischen Theater inhärent ist, deutet auf eine neue Qualität dieses Phänomens in der chinesischen Theatergeschichte hin, obwohl es gleichzeitig auch aus der Tradition dieser Geschichte entstand.

### **c)**

Die neue Qualität dieser Erscheinung im Vergleich zur historisch-experimentellen Praxis besteht darin, dass die chinesische Kultur erstmals in ihrer Geschichte als Hochkultur Asiens mit einem ernstzunehmenden, hegemonial operierenden Feind konfrontiert war, der mit seinem ökonomisch-militärischen Potenzial die Qualität der chinesischen Kultur als Ganzes in Frage stellte. Noch im 16. und 17. Jahrhundert waren die kulturellen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Westen und China relativ ausgeglichen. Dies änderte sich grundsätzlich mit dem Erscheinen des europäischen Kapitalismus und global operierenden Imperialismus. Nun sahen sich die chinesischen Eliten gezwungen, die westlichen Mittel zum chinesischen Zweck des Überlebens zu machen. Aus diesem Grunde wurden westliche Ideen und Praktiken, wie z.B. das bürgerliche Sprechtheater rezipiert, um aus ihnen eine Waffe zur eigenen Verteidigung zu schmieden. Dies musste als Praxis aber auch als Begriff umgesetzt werden.

### **d)**

Aus diesem spezifischen Entstehungskontext ergibt sich eine unterschiedliche Richtung der Theateravantgarden in China und im Westen. Während die historische Theateravantgarde im Westen in ihrer Kritik am bürgerlichen Theaterkonzept und in ihrer Auseinandersetzung mit Industrialisierungs- und Technologiesierungsprozessen auf „Retheatralisierung“ des Theaters drängte, gingen die chinesischen Theaterkünstler den entgegengesetzten Weg. Ihr Theater war höchst theatral. Diese Theatralität entsprach den symbolischen Interaktionsprozessen der chinesischen Feudalgesellschaft, deren Entsprechung in den kommunikativen Sozialpraktiken zu finden war. Doch nun schien es so zu sein, dass eben dieses, als glanzvoll empfundene Erbe zur Schwäche der chinesischen Kultur geworden war. Die neuen historischen Erfahrungen ließen sich in den volkstümlichen Geschichten und den historischen Analogien des traditionellen chinesischen Theaters und in ihrer stilisierten Theatralität nicht mehr adäquat darstellen. Plötzlich wurde ein ganz neues Realismuskonzept, welches nach DETHEATRALISIERUNG drängte, wesentlich. Das wird sehr deutlich in den Modernisierungsexperimenten des Pekingoper-Darstellers Mei Lanfang, der genau das Gegenteil von dem praktizierte, was Brecht vermeintlich bei Mei Lanfangs Gastspiel 1935 in Moskau zu entdecken glaubte. Neben diesen Modernisierungs- und Detheatralisierungstendenzen in den traditionellen Stilen des chinesischen Theaters entstanden eine ganze Reihe neuer Formen. Dazu gehören Mischformen mit westlichen und chinesischen Bestandteilen ebenso wie die chinesische Adaption des westlichen Sprechtheaters.

e)

Es gehört zur historischen Linie des chinesischen Theaters, dass es stark profitierte sowohl von nicht-chinesischen Anleihen anderer Theaterkulturen als auch von den Volkskünsten, dem Volkstheater der eigenen Kultur. Es waren zunächst Laiendarsteller und Amateurtheaterkünstler, die die vielfältigen Kategorien des chinesischen „experimentellen“ Theaters erfanden und später in einen professionellen Status überführten.

f)

Neben den kulturellen Einflüssen des westlichen Imperialismus war China aufgrund der Spezifik der historischen Auseinandersetzungen zwischen dem Imperialismus und der dialektisch fungierenden Antwort des ebenfalls westlichen sozialistischen Konzepts auch mit dem hegemonialen Bestreben insbesondere des sowjetischen Kulturimperialismus konfrontiert. Das ist ein anderer Grund dafür, dass die historisch gleichzeitig entstehenden Entwicklungen der westlichen, einschließlich einer bestimmten proletarischen (Meyerhold, Majakowski, Piscator, Brecht etc.) Avantgarde, in China kaum rezipiert wurden. Die sowjetische Kulturpolitik favorisierte das Stanislawski-Konzept. Dieses wurde dann zunächst, nach Gründung der VR China, zu einem der Grundpfeiler eines neu zu entwickelnden chinesischen Nationaltheaters. Seit den 1980er Jahren wird es zunehmend kritisiert. Seitdem werden andere westliche Konzepte interessant. Dazu gehören die Konzepte der historischen Avantgarde ebenso wie die des absurden und weitestgehend postmodernen Theaters.

g)

Seit der einschneidenden Erfahrung der chinesischen Großen Proletarischen Kulturrevolution (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming) und dem darauffolgenden gewaltsa-

men Einbrechen kapitalistischer Produktionsweisen nach der Öffnung des Landes für ausländische Märkte, zu dessen Inventar auch die Niederschlagung der Studentenproteste auf dem sogenannten Platz des Himmlischen Friedens (Tian'anmen-Platz) gehört, ist erneut eine äusserst brisante Gefährdung der chinesischen kulturellen Integrität entstanden. Diese wird künstlerisch im Theater u.a. mit der Rezeption absurden (Beckett, Gernet, Ionescu), existenzialistischen (Satre) und politisch-groteskem (Dario Fo) westlichen Theaters beantwortet. Gleichzeitig sind seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts zwei Haupttendenzen im modernen chinesischen Theater festzustellen. Zum einen unterliegt das Theater rigiden Kommerzialisierungstendenzen. Zum anderen sieht sich das Theater einer Vielzahl neuer Unterhaltungsmedien (TV, Kino, Karaoke, Shows etc.) gegenüber, die es veranlassen, sich auf die spezifischen Möglichkeiten theatralen Ausrucks zu besinnen. Das führt dazu, dass nun sowohl das theatrale Potenzial des klassischen chinesischen Theaters interessant wird ebenso wie die Retheatralisierungsversuche der westlichen Avantgarde. In diesem Kontext ist eine erneute, hitzige Debatte über den Begriff und Inhalt von experimentellem Theater im chinesischen Kontext zu beobachten.

## Anhang

### Leg deine Peitsche nieder (1936)

放下你的鞭子

**Leg deine Peitsche nieder**<sup>1180</sup>

Ein Einakter

**Autor:** Kollektiv

Fassung von September 1936

**Übersetzung:** Antje Budde

#### **Personen:**

Maiyi Han (Hanzi), der Kunstverkaufende Chinese <sup>1181</sup>	56 Jahre alt
Duftmädchen bzw. Xiangjie	17 oder 18 Jahre alt
Junger Arbeiter bzw. Qinggong	ungefähr 20 Jahre alt
Bursche	14 oder 15 Jahre alt
Zuschauer 1	
Zuschauer 2	
anderes Publikum	

**Zeit:** nachmittags nach 17 Uhr

**Ort:** draussen auf öffentlichen Plätzen oder auf der Bühne

*Wenn das Spiel beginnt, vibriert die Luft vom Klang der Gongs und Trommeln. Mai Yihan schlägt in der Mitte(der Bühne/Spielfläche A.B.) die Trommel. Der Bursche trommelt. Xiangjie steht an der Seite. Sobald der Klang der Trommeln und Gongs verstummt, spricht Mai Yihan in der Sprache des Fahrenden Volks:*

#### **Hanzi:**

Dreht sich das Sichelchen im Kreise

Haben wir überall<sup>1182</sup> Freunde

Wird im Süden geerntet geht es nach Süden

Wird im Norden geerntet ziehen wir gen Norden

Wird weder im Süden noch im Norden geerntet

Verbringen wir Frühling und Herbst an den Ufern des Gelben Flusses.

---

<sup>1180</sup> Veröffentlicht in: Yu, Lingxu (Hg.): „Leg deine Peitsche nieder“ in: *Zhongguo xin wenxue daxi 1927-1937 (16) xijuji er*. S.331-341 Shanghai 1985 于伶序 (编): „放下你的鞭子“ in: „中国新文学大系1927-1937“第十六卷·戏剧集二. 上海1985年 („Kompendium neuer chinesischer Literatur 1927-1937“ Bd.16, Theater Teil II)

<sup>1181</sup> Kurzform für Mai Yihan, heißt schlicht „Kerl“.

<sup>1182</sup> 五湖四海 wuhu sihai: fünf Seen vier Meere

Wir übertreiben nicht

Aber wir könnten es mit zwei Ochsen im Dorf aufnehmen.

Nur zu reden ohne zu spielen<sup>1183</sup> ist...

**Bursche:** (brüllt)

Mundakrobatik!

**Hanzi:**

Nur zu spielen ohne zu reden ist...

**Bursche:** (brüllt)

Blödheitsakrobatik!

**Hanzi:**

Erst wenn man spielt und redet ist es...

**Bursche:** (brüllt)

Wirkliche Akrobatik!

**Hanzi:**

Bursche, schlag die Instrumente. (Trommeln und Gongs erklingen) Die Bühne ist kaum freigegeben, schon rufe ich dieses Mädchen, damit es uns eine kleine Melodie singt. Mein Mädchen<sup>1184</sup> hab ich letztes Jahr in Suzhou<sup>1185</sup> gekauft. Sie ist gut gewachsen, hübsch gekleidet. Sie kann 18 Kampfkunstarten vorführen. Ihr Mund singt sowohl südliche Töne als auch nördliche Melodien.<sup>1186</sup> Jetzt rufe ich sie erstmal, damit sie uns etwas vorsingt. (laut) Mädchen Xiang! (sie brüllt: Hier.) Komm, komm. Komm her, sing uns ein Lied, damit den ehrenwerten Herrschaften, die uns hier unterstützen, von den Melodien das Herz aufgeht. Hm, was könnte sie singen? Hm, sing „Nieselregen“<sup>1187</sup>, ein Lied im neuen Stil. Ich spiele die Qin-Geige<sup>1188</sup>. (Nachdem Xiangjie ihr Lied beendet hat, ruft das Publikum<sup>1189</sup> ohne Unterlass „Bravo“.)

**Hanzi:**

Das war noch gar nichts. Das zählt noch nicht. Die guten Sachen kommen erst noch. Mein Mädchen ist klug und geschickt. Seit ich sie mit nach Shanghai nahm, lernte sie sofort auf vortreffliche Weise solche Lieder neuen Stils wie „Nieselregen“ oder „Kleine Schwester ich hab dich lieb“<sup>1190</sup>. Doch lasst uns nicht abschweifen. Jetzt, wo unser Land vor einer Katastrophe steht, kann man solche merkwürdigen, abartigen Melodien wohl nicht mehr singen. Heutzutage, wo die japanischen Mistkerle<sup>1191</sup> unsere chinesische Republik so grausam demütigen. Obendrein wird das Volk unablässig gezwungen, kein Wort des Zorns zu verlieren. Und obwohl wir Fahrendes Volk sind, haben auch wir patriotische Gefühle, ausgenommen die beschissenen Halunken, die ihr gewissenlos und als Kollaborateure dienen. Deshalb komponierte ich,

---

<sup>1183</sup> Hier wird statt *aufführen* oder *spielen* das Wort für üben/trainieren *lian* 练 benutzt. Vom Kontext her würde ich aber sagen, dass das Wort im Sinne von *spielen* eingesetzt wird.

<sup>1184</sup> Er verwendet die Wendung „mein Mädchen“ *wo de guniang* 我的姑娘. Dies verweist für ein chinesisches Publikum darauf, dass es sich um seine Tochter handeln muss, obwohl er im nächsten Satz behauptet, sie gekauft zu haben. Warum es diesen Hinweis auf eine Semantik gibt, die vorerst nicht durch den Inhalt des Textes bestätigt wird, erschließt sich aus dem weiteren Verlauf des Stücks.

<sup>1185</sup> Alte Stadt in der Nähe von Shanghai, berühmt für ihre Seide und Gärten, sowie für die reiche Musikkultur.

<sup>1186</sup> Die Musik im Norden und Süden Chinas unterscheidet sich zum Teil erheblich. Zwischen beiden geographischen Teilen gibt es so etwas wie eine kulturelle Grenze.

<sup>1187</sup> *maomaoyu* „毛毛雨“

<sup>1188</sup> *Qin* ist zum einen die Bezeichnung für eines der ältesten chinesischen Zupfinstrumente mit sieben Seiten, das einer Zither ähnlich ist. Hier aber handelt es sich eher um den Begriff, unter den manche Streich-, Zupf- und Klavierinstrumente (Saiteninstrumente) zusammengefaßt werden. Da das Verb *la* 拉 für „streichen“ im Zusammenhang mit Streichinstrumenten verwendet wird, dürfte es sich um eine der chinesischen zweisaitigen Geigenarten handeln, die auch im chinesischen Musiktheater zahlreich zum Einsatz kommen.

<sup>1189</sup> Gemeint ist offensichtlich das Publikum, welches zum Aufführungspersonal gehört.

<sup>1190</sup> *meimei wo ai ni* „妹妹我爱你“

<sup>1191</sup> Gemeint ist die kaiserliche japanische Armee, die am 18. September 1931 China überfiel.

über das, was ich mit eigenen Augen sah ein Lied, das wir singen wollen. Es heisst „18.September“<sup>1192</sup>. Es ist leicht zu verstehen und gut zu lernen. Ich hoffe, die geehrten Herren, jungen Burschen und Frauen werden sich dieses Lied auf ihre Lippen legen. Wenn ihr Zeit habt, singt es, damit ihr nicht vergesst, wie die japanischen Teufel<sup>1193</sup> uns demütigen. Gut, lasst uns weniger reden, lasst uns singen. (Als Hanzi die musikalische Einleitung zu Ende gespielt hat, schliesst das Mädchen nicht mit seinem Gesang an und kümmert sich absichtlich nicht um den üblichen Ablauf.) Sing! Was ist los? Hast du es vergessen? Gut, noch einmal von vorne. Von vorn. (Hanzi spielt erneut die musikalische Einleitung, doch das Mädchen singt immernoch nicht.) Sing. Was fällt dir ein, nicht zu singen? (Als das Mädchen den Kopf abwendet, scheint Hanzi plötzlich zu begreifen und wendet sich an das Publikum.) Ach, ich verstehe. Dieses hübsche Köpfchen ist ungezogen, will sich schon wieder Kopfschmuck kaufen und Tücher und sich schön machen. Nunja, ich bin so kühn, die ehrenwerten Herrschaften um ein huldvolles Geldgeschenk zu bitten. (Die Zuschauer werfen mit Geld.) Danke, danke. (Ausdruck der Dankbarkeit mit dem traditionellen Männergruß.<sup>1194</sup> Der Bursche hilft, das Geld aufzulesen. Traditioneller Männergruß.) Danke. Herrschaften zur Linken<sup>1195</sup>, gebt noch ein paar Münzen. (Die Zuschauer von links werfen mit Geld.) Noch drei Münzen, noch drei. (Die Zuschauer von links werfen Geld.) Herrschaften auf zur Rechten<sup>1196</sup>, gebt noch ein paar Münzen. (Die Zuschauer von rechts werfen mit Geld.) Da sind noch vier Münzen, zwei, eine. Vielen Dank. (Zu Xiangjie) Mädchen Xiang, sieh mal, die ehrenwerten Herrschaften haben deinen Auftrittsort reich bedacht. Das ist viel Geld. Also sing! (Hanzi spielt die Melodie des Liedes „18.September“)

**Xiangjie:** (singt)

Die Blätter der Hirse sind grün, so grün. Am 18.September kamen die japanischen Soldaten... (Sie singt zwei Verse. Beim dritten Vers, als sie in hoher Tonlage singen muss, hustet sie plötzlich. Das Publikum wird unruhig.)

**Zuschauer 1:**

Sie hat keine Stimme. Was soll das, einfach aufzuhören?

**Zuschauer 2:**

Los, wir gehen. Geldprellerisches Dingsbums. Hier gibt es nichts zu sehen. (Die Zuschauer sind im Begriff, sich zu zerstreuen.)

**Hanzi:**

Meine Herrschaften, geht nicht. Bleibt hier. Wem es gefällt, der zahlt etwas mehr. Wem es nicht gefällt, soll noch ausharren auf seinem Platz. Die Geld haben, helfen mit Geld, die keins haben, helfen mit ihren Händen. Wie die Alten schon treffend sagten: Zu Hause verlass dich auf deine Eltern, in der Fremde auf deine Freunde. Helft alle ein bißchen mit. Dieses Mädels<sup>1197</sup> hat nicht gut gesungen. Das stimmt. Sie kann nicht gut singen. Wir könnten sie etwas anderes Unterhaltsames machen lassen. Das wird euch garantiert zufriedenstellen.(Komisch verstellt wendet er sich an Xiangjie.) Mädchen Xiang. Gerade hast du so herrlich gesungen. Wieso hast du deinen letzten Atem ausgehaucht?

---

<sup>1192</sup> jiu yi ba 九一八 Im Chinesischen wird zuerst der Monat und dann der Tag angegeben. Wird dieses Datum auch ohne Jahreszahl genannt, dann weiß jeder, dass der Überfall der Japaner auf die nordchinesische Stadt Shenyang am 18.9.1931 gemeint ist, der auch als Terminus „18.September-Vorfall“ in die Geschichtsschreibung einging.

<sup>1193</sup> Das hier für *Teufel* angewandte Wort gui 鬼 heisst eigentlich Geist, Gespenst, Dämon und wird in Zusammensetzungen meistens zur Beschreibung von etwas Negativem gebraucht, z.B. Trunkenboldt *jiugui* oder dunkles Komplott *guibaxi* (dämonische 'Akrobatik') etc. Es hat sich aber für die unbeliebten Ausländer, wie eben auch für die Japaner der Übersetzungsmodus TEUFEL durchgesetzt. Dieses steht nicht im Zusammenhang mit dem biblischen Teufel, denn der spielt in der chinesischen Mythologie und Geistesgeschichte keine Rolle. Da sind es die Dämonen und Geister, z.B. entsprechend dem Ahnenkult Verstorbene etc., die wesentlich sind.

<sup>1194</sup> Dieser Gruß heisst zuoyi 作揖. Dabei wird die rechte Hand über die geballte linke Hand gelegt und vor dem Körper auf und ab bewegt.

<sup>1195</sup> Gesagt wird nicht auf der linken Seite, sondern auf der östlichen Seite. Ortsangaben werden oft den Himmelsrichtungen entsprechend angegeben.

<sup>1196</sup> Heisst entsprechend westliche Seite statt rechts.

<sup>1197</sup> In bezug auf das Mädchen wird das Wort *yatou* 丫头 verwendet, das auch Haussklavin oder Dienstmädchen heißt. Dieses Wort kann auf eine sehr niedrige soziale Stellung verweisen, als Schimpfwort verwendet werden aber auch als Kosenamen.



**Xiangjie:** (Pause, dann mit angestrengter Freundlichkeit)

So ein Unsinn. Wie kann jemand, der tot ist, noch spielen! Mir fehlt die Kraft.

**Hanzi:** (an das Publikum gewandt)

Habt ihr das gehört, meine Damen und Herren? Mein großes Mädchen sagt: (indem er ihren Ton nachäfft) „Mir fehlt die Kraft.“ Ha Ha Ha Ha. Was soll man davon halten? Sie fürchtet wohl, dass die Herrschaften nicht genug zahlen. Ach Mädchen, wir wollen essen und die Herrschaften wollen eine Aufführung sehen. Wenn wir das nicht gut machen, verdienen wir auch kein Geld. Komm schon. Du brauchst auch nicht mehr zu singen. Zeig uns etwas Akrobatisches. Die Sperberdrehungen<sup>1198</sup>. damit die Herrschaften Nachsicht mit uns üben. (Hanzi stellt sich an die Seite und schlägt den Gong. Xiangjie erhebt sich mit letzter Kraft, macht eine Drehung und fällt hin. Hanzi wird jähzornig, zückt die Peitsche und geht auf Xiangjie zu.) Los jetzt! (Das Mädchen gibt keinen Laut von sich. Hanzi peitscht ohne Unterlass auf sie ein. Die Zuschauer sind empört.)

**Zuschauer 1:**

Verdammt, hat der einen unbarmherzigen Schlag.

**Junger Arbeiter:**

Das ist doch die Höhe!

**Hanzi:** (Pause, er sieht er sie an)

Los! (schlägt nochmal zu)

**Junger Arbeiter:**

Lass die Peitsche fallen! (Mit aufgerichtetem Körper will er sich nach vorne stürzen, wird aber von zwei neben ihm stehenden Leuten zurückgehalten.)

**Hanzi:**

Sei so gut und kümmere dich weniger um Angelegenheiten, die Dich nichts angehen. (Er ist wütend.)

Junger Arbeiter:

Erst recht werde ich mich darum kümmern. (Mit einem Satz ist er auf der Bühne.) Ein bißchen plötzlich! Fallen lassen!

**Hanzi:**

Das ist mein Mädchen. Darum braucht sich niemand zu kümmern.

**Junger Arbeiter:**

Wir sind alle arme Leute. Da brauchen wir uns nicht gegenseitig zu schikanieren.

**Hanzi:**

Auf dieser Welt ist es so, dass derjenige, der jemanden ernährt auch das Recht hat, ihn zu benutzen. Freund, du bist noch sehr jung. Du verstehst dieses Prinzip noch nicht.

**Junger Arbeiter:**

Dein Prinzip ist das „Peitsche Menschen aus“-Prinzip? Auf dieser Welt darf es diese Art Menschenfresserischer<sup>1199</sup> Prinzipien nicht geben.

**Hanzi:**

Was? „Es darf nicht“, „menschenfresserisch“. Das kümmert mich doch nicht. (Hanzi greift erneut zur Peitsche und will zuschlagen.)

**Junger Arbeiter:**

Leg deine Peitsche nieder!

**Hanzi:**

Das schaffst du nie! (Die Zuschauer rufen durcheinander: „Schlagt ihn, schlägt diesen unvernünftigen Alten!“)

---

<sup>1198</sup> Bewegungselement aus dem Repertoire der Kampfkünste.

<sup>1199</sup> Der Begriff „menschenfresserisch“ bzw. „kannibalistisch“ gehörte in den 1930er Jahren zum bevorzugten Begriffsinstrumentarium, um schlechte Überbleibsel aus dem Feudalismus zu kritisieren bzw. menschenverachtende Praktiken überhaupt.

**Junger Arbeiter:**

Ich will, dass du sie fallen lässt. (Die beiden prügeln sich. Die Peitsche fällt auf den Boden. Der junge Arbeiter drückt Hanzi die Kehle zu. Dann presst er ihn auf die Holztruhe. Die Zuschauer rufen: Bravo.)

Sag, traust du dich immernoch, Menschen zu peitschen?

**Zuschauer 1:**

Er soll sagen, ob er es wagt, die Peitsche noch einmal gegen das Mädchen zu richten. (Hanzi antwortet nicht. Er starrt wie irre vor sich hin. Xiangjie weint vor Schreck los und tritt an den jungen Arbeiter heran.)

**Xiangjie:**

Lass es gut sein, Herr. Bitte lass ihn los.

**Junger Arbeiter:**

Diese Bestie. Ich muss ihm eine Lektion erteilen.

**Xiangjie:**

Bitte loslassen. Es ist nicht seine Schuld.

**Junger Arbeiter:**

Nicht seine Schuld! Dich auf so bössartige Weise auszupeitschen!

**Xiangjie:** (tieftraurig)

Ja.

**Junger Arbeiter:**

Er behandelt dich wie Vieh und du verteidigst ihn noch?

**Xiangjie:**

So ist es nicht.

**Junger Arbeiter:** (lässt Hanzi los.)

Wie soll man das verstehen? Mädchen, was ist denn eigentlich geschehen? Könntest du uns das genauer erklären? (Pause) Hat er dich nicht gekauft, um Geld mit dir zu verdienen?

**Xiangjie:**

Nein. Er ist mein Vater.

**Junger Arbeiter:**

Dein Vater? Wo auf der Welt gibt es so einen bössartigen Vater, der seine Tochter auspeitscht?

**Xiangjie:**

Das kann ich ihm verzeihen.

**Junger Mann:**

Das vergibst du ihm? Warum?

**Xiangjie:**

Er kann nichts dafür. Der Bauch zwingt ihn, so zu handeln.

**Junger Arbeiter:**

Der Bauch zwingt ihn dazu?

**Xiangjie:**

Ja. Schon zwei Tage haben wir kaum etwas gegessen.

**Junger Arbeiter:**

Weil man Hunger hat peitscht man seine Tochter aus. Soetwas tun Menschen nicht.

**Xiangjie:**

Herr, wer niemals hungerte, kann überhaupt nicht verstehen, was Hunger bedeutet. So ist das. Weisst du, wenn man so rasenden Hunger hat, dann ist das wie Wahnsinn.

**Junger Arbeiter:**

Oh.

**Xiangjie:**

Als Kind wusste ich nicht, was Hunger ist. Damals liebte ich die kleinen Katzen und Hasen. Einmal hat der pockennarbige Wang aus der Nachbarschaft meinen Hasen tot geschlagen. Ich weinte einen ganzen Tag und die Leute meinten, ich sei ein gutherziges kleines Mädchen.

**Zuschauer 1:**

Dieses kleine Mädchen hatte wirklich ein gutes Herz.

**Xiangjie:**

Doch seit diesem Jahr, wenn ich diesen wahnsinnigen Hunger habe, bin ich ganz versessen darauf, die Katzen und Hasen anderer Leute mit Haut und Haar hinunterzuschlingen.

**Zuschauer 2:**

Das geht aber nicht. Wo ist deine Gutherzigkeit geblieben?

**Xiangjie:**

Wenn du nichts zu beissen hast, wen schert da die Gutherzigkeit? Dieses Gefühl können Menschen nicht verstehen, die nie hungerten. ... Herr, so leben wir schon seit fünf Jahren.

**Junger Arbeiter:**

Es ist furchtbar, wenn man nichts zu essen hat! Wer hat euch in dieses Elend<sup>1200</sup> gebracht?

**Xiangjie:**

Wer? Wer uns in dieses Elend gebracht hat?

**Junger Arbeiter:**

Ja. Wer hat euch in dieses Elend gebracht?

**Xiangjie:**

Die japanischen Teufel, die verdammt japanischen Teufel haben uns unsere Heimat geraubt und unseren Acker<sup>1201</sup> geplündert, von dem unser Leben abhängt. Das schlimmste aber ist, dass sie meine Mutter ermordeten.(Weint hinter vorgehaltener Hand.)

**Junger Arbeiter:**

Was für Landsleute seid ihr? Seid ihr aus dem Nordosten?

**Xiangjie:**

Ja, wir sind aus Shenyang. Herr, Erinnerst du dich nicht mehr an den „18.September“<sup>1202</sup>? (denkt zurück) Oh, das ist bereits sechs Jahre her! Es war genau heute vor sechs Jahren, dass die japanischen Truppen in Shenyang einfielen. Hunderttausende chinesischer Soldaten erhielten den Befehl, keinen Widerstand zu leisten.<sup>1203</sup> Tausende und abertausende einfacher Leute überließen sie ihrem Schicksal.

**Junger Arbeiter: (empört)**

Verdammt! (gerät in Wut) Was geschah danach mit euch?

---

<sup>1200</sup> Würde man hier wörtlich übersetzen, hieße es: Wer sagt euch, dass ihr diesen ACKER bestellen sollt? *tiandi* 田地 für Acker wird im übertragenen Sinne auch in der Bedeutung von „elende Situation“, „Misere“, „erbärmlicher Zustand“ verwandt. Dieser Begriff verweist m.E. auf zweierlei: zum einen auf den bäuerlichen Hintergrund und zum anderen darauf, dass, selbst wenn man ein Stückchen von dem wenigen agrarisch verfügbaren Land in China abbekommen hat, es immernoch schwer genug war, davon zu leben.

<sup>1201</sup> Acker *tiandi* s.o., hier schließt sich der Kreis der Assoziation. Ackerland ist für Bauern selbstverständlich das wertvollste Gut. Deshalb ist, der es bedroht, der schrecklichste Feind. Um dies auszudrücken hat man m.E. für Elend das Wort *tiandi* statt eines Synonyms verwandt.

<sup>1202</sup> Ist im Text in Anführungsstriche gesetzt, was sowohl auf das eigentliche Ereignis verweist als auch auf das Lied, welches Xiangjie zu Beginn des Stücks singen sollte, dann aber an einem Schwächeanfall scheiterte.

<sup>1203</sup> Tschiang Kai-shek (Jiang Jieshi) und die Nationalpartei (Guomindang) verhinderten zunächst jeden antijapanischen Widerstandskampf. Die Kräfteverhältnisse in China in jener Zeit waren außerordentlich verwirrend. Die Guomindang z.B., die auch die nationale Regierung stellte, arbeitete zum Teil eng mit den faschistischen Achsenmächten Deutschland und Italien zusammen, aber auch mit anderen westlichen Mächten wie Großbritannien und den USA. Für ihre Innenpolitik stand vor allem der Bürgerkrieg, den sie sich mit der KP Chinas lieferte, im Vordergrund. Erst nachdem die KP durch ein spektakuläres Kidnapping Tschiang Kai-Sheks in Xi'an im Dezember 1936 die Guomindang zur Einheitsfront gegen die Japaner zwang, kam es zu einer vorübergehenden antifaschistischen Koalition. Die Hauptlast des antifaschistischen Kampfes gegen Japan hat zweifellos die Armee der KP Chinas getragen.

**Xiangjie:**

Dann musste jede Familie noch drei Geldstücke<sup>1204</sup> hingeben. Es hieß, gäbe man den Japanern Geld, dann würden sie nicht über uns herfallen. In Wirklichkeit aber kannst du ihnen deinen ganzen Familienbesitz geben und sie bringen dich trotzdem um. Unter solchen Bedingungen konnten wir nicht weiterleben. Also sind Vater und Tochter in die umliegenden Dörfer geflohen. Doch dann drang die japanische Armee bis auf das Land vor. Sie tyrannisierten die Dorfbewohner und da war erst recht kein Leben mehr möglich. Wer fliehen wollte floh. Wer nicht fliehen wollte gründete gemeinsam mit anderen eine Freiwilligenarmee. Von da an gab es erst recht keinen Frieden mehr auf dem Land. Welchen Sinn sollte es machen, weiter dort zu bleiben? Also wollten auch wir uns der Freiwilligenarmee anschließen, um diese Teufel rücksichtslos zu bekämpfen. Jedoch der Vater war zu alt und ich war zu jung. Was hätte sie mit uns anfangen sollen?

**Junger Arbeiter:**

Auf diese Weise seid ihr also nach Süden geflohen und habt euch mit Tingeltangel durchgeschlagen?

**Xiangjie:**

Nein, woher hätten wir denn damals das Geld haben sollen, um nach Shanghai zu kommen? Wir wollten uns solange verstecken, bis die Armee der japanischen Teufel abziehen würde. Dann hätten wir nach Hause zurückkehren und dort leben können. Wer hätte gedacht, dass sie, nachdem wir nach Shanhaiguan<sup>1205</sup> geflohen waren, uns dorthin folgen würden? Wo hätten wir etwas zu essen finden können nur mit leeren Händen, ohne Freunde und Verwandte? Glücklicherweise kann jeder aus unserer Gegend kleine Melodien singen und beherrscht ein paar unterhaltsame Kunststückchen. Also sind Vater und Tochter umhergezogen und verdienten sich damit ihren Lebensunterhalt. Aber in diesen Zeiten gibt es wenig Leute, die mit Muße Akrobatik zuschauen. Ausserdem waren wir nicht professionell. Auch mit äußerster Anstrengung verdienten wir nicht genug zum Sattwerden. Fünf Jahre zogen wir so umher. Aber es war uns unmöglich, genug Kraft aufzubringen, um die Gunst des Publikums zu erwerben. Armer Vater, der Hunger treibt ihn oft zu Wutanfällen. Doch früher war er mir ein liebevoller Vater. Er trug nicht den geringsten Groll im Herzen. So wie ich das verstehe, hat das etwas mit dem Hungern zu tun. Ich spüre, dass seine Qualen noch viel schlimmer sind, als die Peitsche, die auf meinen Körper niedersaut.

**Junger Arbeiter:**

Wirklich, wenn man dir zuhört, verspürt man Mitleid. (Er bereut sein Draufgängertum.) So gesehen, habe ich den Falschen verprügelt.

**Hanzi:** (Mit gebrochener Stimme schlägt er sich wie verrückt an seinen Kopf.)<sup>1206</sup>

Nein, hast du nicht. Du hast den Richtigen verprügelt.

**Junger Arbeiter:**

Ja?

**Hanzi:**

Du hast den Richtigen verprügelt. Ich bin kein Mensch. Ich darf meine bedauernswerte Tochter nicht schlagen. Sie ist immernoch meine eigene Tochter! Richtig, man braucht es nicht erwähnen. Beinahe hätte ich es vergessen: Ich bin ihr leiblicher Vater. Ich liebte sie väterlich als meinen kleinen Schatz. Ha, verdammt, ich bin verrückt geworden. Wie? Wie denn? Wie komme ich nur dazu, derart mit Peitschenhieben Hand an meine eigene Tochter zu legen? Ich bin wahnsinnig. Meine Tochter, die ich selbst großgezogen habe, erlitt das gleiche Unheil wie ich. Wie, wie konnte ich eben nur all das vergessen? Gut war's. Du hast den Richtigen geschlagen. Ich bin kein Mensch mehr. Erst jetzt verspüre ich schmerzlichste Reue. (Bedeckt sein Gesicht mit den Händen und weint.)

**Xiangjie:**

Papa.

**Hanzi:**

---

<sup>1204</sup> Es ist von drei *Kuai* die Rede. Das war damals viel Geld.

<sup>1205</sup> Gebirgspass nördlich von Peking und südlich von Shenyang, grenzt den Nordosten Chinas von der nordchinesischen Tiefebene ab.

<sup>1206</sup> Sich selbst an den Kopf zu schlagen oder sich zu ohrfeigen ist auch heute noch eine übliche Geste des Schuldbekenntnisses und der öffentlichen Selbstdemütigung.

Xiangjie! Meine gute Tochter!

**Xiangjie:**

Sei nicht traurig, Vater.

**Hanzi:**

Kannst du mir verzeihen?

**Xiangjie:**

Ich verzeihe dir. Vater sah keinen Ausweg, weil er essen muss.

**Hanzi:**

Ja, wegen des Essens. Zwei Tage hungern wir schon. Ich habe dir Unrecht getan. Ich gleiche nicht einem Vater, der seine arme Tochter unterstützt und für sie sorgt.

**Xiangjie:**

Vater ist auch bedauernswert.

**Hanzi:**

Sieh dir unseren Gutsbesitzer Zhang Sanye an. Die Familie hatte Geld. Da waren das große, das zweite und dann noch das dritte<sup>1207</sup> Fräulein. Seit ihrer Kindheit wurden sie schön gekleidet, aßen gut, wurden verhätschelt und verwöhnt. Als sie dann groß waren, schickte man sie zum Studieren nach Shanghai auf eine westliche Schule. Und was lernten sie dort? Tag für Tag Klavierspielen und westliche Lieder singen. Ausserdem tanzten sie ausländische Tänze und alberten herum. Ich denke, wenn ich gekonnt hätte, hätte ich auch dieses Geld für meine einzige Tochter Xiangjie aufgebracht, damit sie genau wie diese Fräulein ein unbeschwertes Leben hätte führen können.

**Xiangjie:**

Ich werde Vaters gute Absichten für mich nie vergessen.

**Hanzi:**

Tja, immer wollte ich Geld sparen, damit wir ein bißchen besser leben könnten, damit meine Tochter so wie diese Fräulein hätte studieren und leben können. Aber diese widerlichen japanischen Soldaten haben unserer Familie zugrunde gerichtet. Wer weiss, ob wir überleben.

**Xiangjie:**

Ich kenne Vaters Kummer.

**Hanzi:** (schmerzlich)

Am schlimmsten hat es deine Mutter getroffen. Keinen schönen Tag hat sie gehabt in ihrem Leben. Nun ist sie auch noch auf so jämmerliche Weise gestorben.

**Xiangjie:** (weinend)

Papa, Papa.

**Hanzi:**

Und jetzt bin ich auch noch durchgedreht, behandle dich wie Vieh, schlage und beschimpfe dich, will aus deinem Körper etwas Essbares herauspressen. Oh Himmel, wie ist das nur? Wer hat mich in den Wahn getrieben?

**Xiangjie:**

Vater, das kommt, weil wir keine Heimat mehr haben und nichts zu essen. Ein hungriger Bauch zerstört nicht nur die Gesundheit. Er färbt auch unser Herz schwarz.

**Hanzi:**

Gutes Kind, du hast recht. Heimatlos und nichts zu essen. Das erst hat mich verrückt gemacht. Wir sind beide arm dran. (nachdenklich) Wenn wir Menschen sein sollen, wenn wir wie Menschen weiter leben sollen, dann muss man uns etwas zu essen geben. Wir haben kein Zuhause, wohin wir zurückkehren können. Wir haben keinen Acker, den wir bestellen können, keine Arbeit. Wir gleichen verwilderten Hunden. Wie sollen wir uns da wie Menschen verhalten?

**Junger Arbeiter:**

---

<sup>1207</sup> In China wird das erste Kind oft mit großer/älterer Bruder/Schwester/Tante etc angeredet. Alle anderen werden durchnummeriert und innerhalb der Familie oft gar nicht mit einem anderen Namen angesprochen.

Wem machst du Vorwürfe?

**Hanzi:**

Die Leute sagen, das sei mein Los. Kein gutes Schicksal? Vielleicht.

**Junger Arbeiter:**

Schicksal! Glaub bloß nicht an Schicksal. Wer hat dir dieses Schicksal bereitet?

**Hanzi:**

Der Himmel!

**Junger Arbeiter:**

Der Himmel. Dann machst du jetzt wohl dem Himmel Vorwürfe? Der Himmel ist leer. Hast du nicht gerade gesagt, wer euch aus eurer Heimat vertrieben hat und dafür sorgte, dass ihr keinen Acker zu bebauen habt? Wer hat denn eure Familie zugrunde gerichtet, euch hungern und frieren lassen? --- Das ist alles Menschenwerk.

**Zuschauer 1:**

Ja, A Gen<sup>1208</sup> hat recht.

**Junger Arbeiter:**

Ich sag euch was, die euch frieren und leiden lassen, die euch den Acker nahmen sind der japanische Imperialismus und die landesverräterischen Kollaborateure, die jeden Widerstand verweigern.<sup>1209</sup>

**Publikum:**

Genau. Nieder mit dem japanischen Imperialismus! Nieder mit den Landesverrättern!

**Hanzi:**

Der Herr hat sicher recht, aber was sollen wir denn tun?

**Junger Arbeiter:**

Was ihr tun sollt? Ja, wenn wir armen Leute auf etwas Unvorhersehbares stoßen, dann wissen wir nie, was wir tun sollen. Meine armen Freunde, unser Streit hat uns einander näher gebracht. Da wir uns nun getroffen haben, lasst uns gemeinsam mit denen abrechnen, die uns unterdrücken und ausbeuten. ---- Nur das ist unser Ausweg!

**Hanzi:**

Kind, merk dir, nur wenn wir das Menschenfresserische zerschlagen, können wir leben.

**Xiangjie:**

Ja, wir wollen wie Menschen leben!

**Hanzi/Xiangjie:**

Aber womit sollen wir sie bekämpfen?

**Junger Arbeiter:**

Wenn du sie niederschlagen willst (hebt die Peitsche auf), dann nutze diese Waffe, denn wir haben unsere eigenen Waffen. Selbst mit leeren Hände bleiben uns noch unsere Fäuste als Waffen!

**Hanzi:**

Was soll das nützen? Die haben Flugzeuge und Kanonen!

**Junger Arbeiter:**

Wenn wir nur alle unsere Kräfte vereinen, uns zusammenschließen, dann ist diese Kraft stärker als alles.

**Publikum:**

---

<sup>1208</sup> Hier wird plötzlich ein scheinbar individualisierender Name für den Arbeiter eingeführt. Dass das nicht individualisierend gemeint ist, lässt sich m.E. an zwei Indizien ablesen. Zum einen gehört dieser Arbeiter wie Xiangjie und Maiyi Han zu den drei Protagonisten dieses Stücks. Deshalb werden sie auch durch ihre Name näher gekennzeichnet. Bei den anderen Rollen handelt es sich eher um Statisten, die deshalb auch nicht mit besonderen Merkmalen ausgestattet sind. Das zweite Indiz lässt sich an der Bedeutung des Namens ablesen. A 阿 steht für groß oder älterer Bruder und Gen 根 bedeutet Wurzel, Ursache, Ursprung. Dies ist m.E. ein klarer Verweis auf die Bedeutung, die dieser Arbeiter in diesem Stück als Sprachrohr kommunistischer Politik im antijapanischen Widerstandskampf hat als „der große/ältere(weitere?) Bruder, der die Ursachen kennt“.

<sup>1209</sup> Das ist auf die Guomindang und Tschiang Kaisheks (Jiang Jieshi) Politik gemünzt.

Genau! Wir schließen uns zusammen! Mit vereinten Kräften schlagen wir unsere Feinde!

**Junger Arbeiter:**

Siehst du, das alles sind unsere Gefährten. Wartet, wir laden euch ein zu einer Kleinigkeit, denn wir haben noch vieles mit euch zu besprechen! (in Richtung Publikum) Gefährten, jetzt helfe alle unseren Freunden. (er fingert als erster eine Kupfermünze heraus und wirft sie in einen der Gongs. Auch das Publikum spendet Geld.)

**Hanzi:**

Sachte, sachte. Heute hat der Wicht<sup>1210</sup> Wohlwollen von euch Herren erhalten sowie Schläge, die mich wieder zu Verstand brachten. Ihr habt mir gesagt, dass die Kraft vereinter Massen ein Ausweg für uns ist. Der Wicht ist euch bereits zu großem Dank verpflichtet. Und da soll er obendrein noch euer Geld verbrauchen? Ein Scherz, ein Scherz. Also gut, heute bin ich wirklich voller Freude. Kommt alle, freuen wir uns gemeinsam. Auch wenn dies hier ein paar alte Knochen sind, erlaube ich mir, meinen sehr geehrten Herrschaften ein paar amüsante Dinge vorzuführen. Damit möchte ich dir guten Absichten des ehrenwerten älteren Bruders<sup>1211</sup> erwidern. (Zum Burschen) Schlag die Instrumente! - Bei Gong- und Trommelschlägen schließt sich der Vorhang. -

**Anmerkung der ursprünglichen Herausgeber:**

Dieses Stück ist viele Male aufgeführt worden. Jedes Mal durchlief es dabei Veränderungen. Der hier veröffentlichte Text ist die kürzlich in dem „Experimentellen Studiotheater“<sup>1212</sup> (shiyuan xiao juchang 实验小剧场) zur Vorbereitung auf die kürzlich stattgefundene Aufführung bearbeitete Fassung. Sie unterscheidet sich gänzlich von der des ursprünglichen Verfassers<sup>1213</sup>. Deshalb ist dieses Stück auch nicht das Werk nur eines Autors, sondern ist durch die Experimente sehr vieler Theaterautoren hervorgebracht worden.

(Erstveröffentlichung in „Lebenskenntnisse“ (shenghuo zhishi) September 1936, 2. Band, Nr. 9 „生活知识“ 1936年9月第二卷第九期 und in: Zi Youjing (Hg.): *Dazhong juxuan*. Bd. I Shanghai Zazhi gongsi 1937 san yue chu. 自尤竞 (编): „大众剧选“第一辑上海杂志公司1937年三月初版本 (Auswahl von Stücken für die Massen)

**Anmerkung der Herausgeber<sup>1214</sup>**

„Leg deine Peitsche nieder“ ist eines der einflussreichsten Straßentheaterstücke der 1930er Jahre. Die Konzeption zur frühesten Fassung schrieb Chen Liting<sup>1215</sup> in der zweiten Hälfte des Jahres 1931 in Datuan im Kreis Nanhui (damals Provinz Jiangsu). Er wurde Augenzeuge schrecklicher Szenen, als Hungerflüchtlinge die Häuser der Gutsbesitzer plünderten auf der Suche nach Nahrung. In dem Stück beschreibt er einen Vater und seine Tochter, die verarmt in die Fremde ziehen und Straßenkunst betreiben. Die Tochter, vom Hunger zu sehr geschwächt, kann nicht mehr auftreten, woraufhin ihr Vater,

---

<sup>1210</sup> Hanzi meint damit sich selbst. In chinesischen Texten (und auch im Alltag) reden Personen oft in der dritten Person von sich selbst oder anderen. Weiter oben traf das auch auf Xiangjie zu, die nicht einfach zu ihrem Vater sagt: „Ich kenne deinen Kummer.“, sondern stattdessen „Ich kenne Vaters Kummer.“ In diesem Fall von Hanzi aber bedeutet das verwendete Xiaozhi (Bursche, Junge, Kerl) nicht nur die Verwendung einer dritten Person, sondern verweist auch auf eine „rituelle“ Unterwürfigkeit, die Ehrfurcht dem Gegenüber ausdrücken soll, indem mit der eigenen Person Understatement betrieben wird.

<sup>1211</sup> Es handelt sich hier um eine Höflichkeitsfloskel, die Ehrerbietung ausdrückt. Offensichtlich ist der junge Arbeiter damit gemeint.

<sup>1212</sup> Leider wird hier keine weitere Ortsangabe gemacht. Es handelt sich aber um einen Aufführungsort und vermutlich nicht um eine der vielen Theatertruppen, die sich damals *experimentell* nannten. Im Chinesischen wird immer die Unterscheidung zwischen dem Theater als Ort (juchang) und dem Theater als Truppe (jutuan) gemacht.

<sup>1213</sup> Leider wird der Name dieses Autors nicht genannt. Da viele Autoren Anspruch auf die ursprüngliche Autorenschaft erheben, wäre es interessant gewesen, wer im September 1936 für die Rolle favourisiert wurde.

<sup>1214</sup> Es handelt sich um die Anmerkung des Herausgebers von 1985.

<sup>1215</sup> Eine Diskussion der Autorenschaft in den 1980er Jahren lässt dies umstritten erscheinen. Allerdings lässt sich am folgenden, fast wortwörtlich übernommenen Text ablesen, dass der Herausgeber offensichtlich der Sichtweise Chen Litings selbst folgt, die er in einem Interview durch Ding Yanzhao zum Ausdruck brachte, obwohl in diesem Artikel in die widersprüchlichen Angaben zu dieser Frage komplexer dargelegt werden. Vgl. dazu: Ding (1986) a.a.O. S.30

der alte Straßenkünstler, ungeduldig geworden seine Tochter auspeitschen will. Doch da springt unverhofft ein junger Zuschauer hervor und hält ihn mit lauter Stimme zurück: „Leg deine Peitsche nieder und wende sie gegen die Verbrecher, die (uns) alle dazu zwingen, ins Exil zu flüchten!“ Der Autor hatte Xie Yunxin (Zhang Min) und noch vier Vertreter der „Liga Linker Theaterkünstler“ in den Kreis Nanhui zu einer Vorstellung von „Leg deine Peitsche nieder“ anlässlich des „Doppelte Zehn“<sup>1216</sup>-Festes der Guomindang eingeladen. Im Herbst 1932 erarbeitete Chen Liting als Regieassistent die Aufführung des Stücks für die Mitglieder der „Liga“ in Shanghai mit der „Jugendtheatertruppe des Stadtteils Pudong“. Die Rolle des Maiyi Han (Hanzi) wurde von Wang Weiyi gespielt, die der Xiangjie von Zhu Mingxian. Später, mit der Entwicklung der Antijapanischen Widerstands-bewegung wurde dieses Stück auf Straßen, in Fabriken, Dörfern, Schulen etc. häufig aufgeführt. Nach und nach wurden antijapanische Inhalte hinzugefügt bis die antijapanische Hauptaussage im Vordergrund stand. Einige für die Aufführung dieses Stücks zuständige Theaterleute konnten mitten in der Vorstellung jederzeit Änderungen anbringen, und das Stück dadurch ständig vervollkommen. In der Periode des Antijapanischen Widerstandskampfes hat es Aufführungen dieses Stückes in allen Teilen des ganzen Landes gegeben, sogar im Ausland wie in Singapore und den USA ist es aufgeführt worden. Bekannte Theaterkünstler wie Chen Bo'er, Cui Wei, Zhang Ruifang, Jin Shan, Wang Ying usw. spielten darin Hauptrollen.

### **Neue Ballade vom 18.September**<sup>1217</sup>

Musik<sup>1218</sup>: Lü Zhi

Text: Cui Wei

Die Blätter des Gaoliang<sup>1219</sup> leuchteten grün so grün  
 Als am 18.September die (japanischen)<sup>1220</sup> Soldaten kamen  
 Zuerst eroberten sie die Munitionsdepots  
 Dann nahmen sie Beidaying<sup>1221</sup> ein  
 Töteten und brandschatzten, das war entsetzlich  
 Töteten und brandschatzten, das war entsetzlich  
 Obwohl die chinesische Armee viele hunderttausend Mann hatte  
 Übergaben sie respektvoll<sup>1222</sup> die Stadt Shenyang

---

<sup>1216</sup> Am 10.10.1911 hatte der Wucheng-Aufstand stattgefunden, ein militärischer Putsch verschiedener national-revolutionärer und militaristischer Gruppierungen. In dessen Folge kollabierte die letzte kaiserliche Dynastie, die Qing-Dynastie. Im Gedächtnis an diesen Tag wurde er als Nationalfeiertag der Republik Chinas installiert und erstmals am 10.10.1912 begangen. Er gehört zu den wichtigsten Feiertagen der Nationalpartei, die am Sturz der Qing-Dynastie regen Anteil hatte und mit Sun Yat-sen auch den ersten Präsidenten der neuen Republik stellte.

<sup>1217</sup> Die Übersetzung des Liedtextes lehnt sich zum Teil an die Übersetzung von Barbara M .Kaulbach an. In: Kaulbach (1985) a.a.O. S.198

<sup>1218</sup> Im Text ist das Lied mit den chinesischen Zahlennoten abgedruckt worden, die die Melodie angeben. Dieses Notensystem müsste ins europäische Notensystem übersetzt werden, was hier aber nicht geleistet werden kann.

<sup>1219</sup> Bei *gaoliang* 高粱 handelt es sich um Kolbenhirse.

<sup>1220</sup> Im Text wurde das Attribut vor den Soldaten mit zwei Kreuzen xx gekennzeichnet.

<sup>1221</sup> Beidaying 北大营 bezeichnet den geographischen Ort der Nördlichen Tiefebene.

<sup>1222</sup> 恭恭敬敬 *gonggongjingjing* heisst soviel wie „ehrerbietig, respektvoll, höflich“. In diesem Kontext ist dieses Wort aber eher sarkastisch gemeint und bedeutet soviel wie unterwürfig, denn das ist es letztlich, was der chinesischen republikanischen Armee unter Tschiang Kai-shek (Jiang Jieshi) vorgeworfen wurde.



## Woyzeck-Fragment (Inszenierungsmanuskript)

**Spielfassung:** Antje Budde

### Personen

Alle auftretenden Figuren werden von Schauspielern der Wanderschauspielgruppe von Maiyi Han ("Leg deine Peitsche nieder") gespielt. Der "Woyzeck" wird als zum Repertoire dieser Gruppe gehörend interpretiert. Die einzelnen Rollen werden dementsprechend g e z e i g t und nicht verinnerlicht.

- 1.Clown(spricht chinesisch)
- 2.Clown(spricht deutsch)
- Xiangjie/ Marie
- Schauspieler A Gen/ Franz Woyzeck
- Entrepreneur/ Hauptmann, Marie's Vater
- Schauspielerin/ Doktor/ Magreth/ Pferd
- Schauspieler 1/ Andres
- Schauspieler 2/ Tambourmajor

### Prolog

#### Marie:

Es war einmal ein armes Kind. Das hatte keinen Vater und keine Mutter war alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot. Und es ist hingegangen und hat geweint Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in den Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's zum Mond kam, war's ein Stück faules Holz, und da ist es zur Sonne gegangen und wie's zur Sonne kam, war's eine verreckte Sonnenblume und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldene Mücken und wie's wieder auf die Erde wollte, war die Erde ein umgestürzter Hafen und es war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein.

### Mord

(Auftritt Woyzeck) Trommelrhythmus signalisiert Auftritt

- Woyzeck:** Marie!
- Marie:** Was ist?
- Woyzeck:** Marie wir wollen gehen. Es ist Zeit.
- Marie:** Wohin?
- Woyzeck:** Weiss ich's?
- (sie gehen/tanzen drei Runden um die Bühne)
- (Begleitung durch Trommelrhythmus; es ist Abend)
- Marie:** Dort hinaus ist die Stadt. Es ist finster.
- Woyzeck:** Du sollst noch bleiben. Komm setz dich.
- Marie:** Aber ich muss fort.
- Woyzeck:** Du wirst dir die Füße nicht wund laufen.
- Marie:** Wie bist du nur auch!

**Woyzeck:** Weisst du wie lang es her ist, Marie?

**Marie:** Zu Pfingsten zwei Jahre.

**Woyzeck:** Weisst du auch wie lang es noch sein wird?

**Marie:** Ich muss fort das Abendessen vorbereiten.

**Woyzeck:**

Frierst du Marie? Und doch bist du warm. Was du heisse Lippen hast! (heiss, heiss Hurenatem und doch möcht' ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen) und wenn man kalt ist, friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren.

**Marie:** Was sagst du?

**Woyzeck:** Nichts.

**Marie:** Was der Mond rot auf geht.

**Woyzeck:** Wie ein blutiges Eisen.

**Marie:**

Was hast du vor? Franz, du bist so blass. (Franz zieht das Messer, eine Kampfkunstszene beginnt zwischen Woyzeck und Marie, Trommelrhythmus) Franz, halt!

**Woyzeck:**

Nimm das und das! Kannst du nicht sterben? So! So! Ha, sie zuckt noch. Noch nicht, noch nicht? Immer noch? Bist du tot? Tot! Tot!

(Auftritt erster und zweiter Clown, Auftrittstrommelrhythmus, Woyzeck ab)

**1.Clown:** Halt!

**2.Clown:** Hörst du? Still! Da!

**1.Clown:** Was für ein Ton!

**2.Clown:**

Es ist das Wasser, es ruft, schon lang ist niemand ertrunken. Fort, es ist nicht gut, es zu hören.

**1.Clown:** Jetzt wieder! Wie ein Mensch der stirbt.

(Auftritt des Doktors mit Auftrittstrommelrhythmus, Clowns ab)

(Doktor inspiziert Marie's Leichnam)

**Doktor:**

Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen kann, wir haben schon lange so keinen gehabt.

(Doktor ab)

## 1. Zwischenspiel

(Auftritt 1.und 2.Clown mit Auftrittstrommelrhythmus)

**1. und 2.Clown:**

(chinesisch und deutsch; verschiedene Trommelrhythmen leiten den jeweils verschiedenen Grundgestus ein; jetzt mit dem Grundgestus von Sensationsjournalisten)

Am 3.Juni 1821 um10..30Uhr erstach der 41jährige Johann Christian Woyzeck seine 46jährige Geliebte Johanna Christiane Woost in einem Hausflur in Leipzig. Er stach siebenmal zu und wird noch am Tatort gefasst. Johanna Christiane Woost heiratete mit fünfzehn Jahren und war eine verarmte Witwe, als sie den historischen Woyzeck kennenlernte. Ausser Woyzeck hatte sie auch andere Geliebte. Woyzeck war eifersüchtig und schlug seine Geliebte des öfteren.

(mit dem sachlichem Grundgestus)

Woyzeck wurde am 3.Januar 1780 in Leipzig geboren. Seine Mutter starb, als er acht Jahre alt war. Mit dreizehn Jahren verlor er seinen Vater. Er begann eine Lehre als Perückenmacher, konnte nach der Lehre aber keine Arbeit finden, da Perücken aus der Mode waren. Daraufhin diente er zwölf Jahre als Soldat in verschiedenen Armeen, geriet in Gefangenschaft, kam wieder frei und kehrte 1818 nach Leipzig zurück. Woyzeck war völlig verarmt, obdach- und arbeitslos. Mit Gelegenheitsarbeiten und Bettlei fristete er sein Leben. Manchmal übernachtete er auf den Feldern vor der Stadt.

Im Mai 1821 begann er Stimmen zu hören, die zu ihm sagten: "Stich die Frau Woostin tot." Er hatte seit einiger Zeit Wahnvorstellungen. Am Nachmittag des 3. Juni ließ er sich aus einem abgebrochenen Degen ein Messer machen. Dann traf er sich mit seiner Geliebten, die ihn an diesem Tag aber nicht sehen wollte. Er geriet in Wut, als sie sagte, dass er nach Hause gehen solle und erstach sie daraufhin.

(mit dem Grundgestus eines emotionslosen Nachrichtensprechers)

Georg Büchner, deutscher Arzt, Revolutionär und Dramatiker hörte von diesem Mordfall während seines Medizinstudiums. Büchner lebte in einer Zeit, als Deutschland ein ökonomisch und gesellschaftlich unterentwickeltes Land war, das sich im Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus befand. Ein niedriger Stand der Technik und Arbeitsproduktivität, Massenarbeitslosigkeit, Kriege und eine Agrarkrise führten zur massenhaften Verarmung des Volkes. Büchner, der selber als Revolutionär verfolgt wurde und deshalb Deutschland verlassen musste, ist der erste deutsche Dramatiker, der Vertreter der untersten sozialen Klassen zur Hauptfigur in einem Drama machte. Dabei bediente er sich einer ganz neuen Schreibweise, die so berühmte Dramatiker wie Bertolt Brecht wesentlich beeinflusste.

Am 19. Februar 1837 starb Georg Büchner im Alter von 23 Jahren im Schweizer Exil, ohne sein Drama "Woyzeck" zu beenden.

(sehen Woyzeck und Andres kommen, gehen dann ab)

## Freies Feld

(Andres, Woyzeck singen ein Volkslied oder Arbeitslied schneiden Stöcke zum Körbgeflecht)

**Woyzeck:**

Andres, der Platz ist verflucht. Siehst du den lichten Streif da über dem Gras wo die Pilze so nachwachsen? Da rollt abends der Kopf. Es hob ihn einmal einer auf, er dachte, es sei ein Igel - drei Tage und drei Nächte, und er war tot...

(Andres singt)

**Woyzeck:** Still! Hörst du's, Andres? Hörst du's? Es geht was!

(Andres singt weiter)

**Woyzeck:** Es geht hinter mir, unter mir. Hohl, hörst du? Alles hohl da unten.

**Andres:** Ich fürchte mich.

**Woyzeck:** Es ist so merkwürdig still. Man möchte den Atem anhalten. - Andres!

**Andres:** Was?

**Woyzeck:**

Sag was! - Andres! Sind deine Ohren voll Sand? Hörst du das fürchterliche Getöse am Himmel? Wie hell! Über der Stadt ist alles Glut. Wie es hervorschießt und alles donnert. Fort. Sieh nicht hinter dich! (Er reißt Andres auf den Boden.)

**Andres:** Woyzeck, hörst du's noch?

**Woyzeck:** Still, alles still, als wär die Welt tot.

(militärischer Trommelrhythmus)

**Andres:** Hörst du? Sie trommeln. Wir müssen fort.

## 2. Zwischenspiel

**1. und 2. Clown:**

(chinesisch bzw. deutsch/englisch)

Während Woyzeck mit seinem Freund Andres auf dem Feld Stöcke zum Körbgeflecht schneidet, um diese später zu verkaufen, kümmert sich Marie um den Haushalt und um ihr gemeinsames Kind. Dieses Leben ist eintönig und bietet wenig Abwechslungen. Manchmal trifft sie sich mit ihrer Nachbarin Margreth. Gemeinsam sehen sie dem Leben auf der Strasse zu.

## Die Stadt

*(Marie mit ihrem Kind am Fenster. Margreth)*

**Marie:** Kind! Hörst du? Da kommen sie.

*(Auftritt Tambourmajor. Die Clowns als marschierende Soldaten; militärischer Trommelrhythmus von Clowns und anderen Spielern gespielt)*

**Margreth:** Was für ein Mann, wie ein Baum.

**Marie:** Er steht auf seinen Füßen wie ein Löwe. *(Tambourmajor grüßt, marschiert eine Runde, dann ab)*

**Margreth:**

Was für freundliche Augen, Frau Nachbarin, so was ist man an ihr nicht gewöhnt.

**Marie:** Soldaten, das sind schöne Burschen.

**Margreth:** Ihre Augen glänzen ja noch.

**Marie:**

Und wenn! Tragen Sie ihre Augen zum Juden und lassen Sie sie putzen, vielleicht glänzen sie noch, dass man sie für zwei Knöpfe verkaufen kann.

**Margreth:**

Sie? Sie? Ich bin eine anständige Person, aber sie, sie guckt sieben paar lederne Hosen durch.

**Marie:**

Luder! - Komm mein Kind. Was die Leute wollen. Bist doch nur ein armes Hurenkind und machst deiner Mutter Freude mit deinem unehelichen Gesicht.

*(Margreth ab, Marie singt ein Liebeslied)*

*(Auftritt Woyzeck, Auftrittstrommelrhythmus)*

**Marie:** Wer da? Bist du's Franz? Komm herein!

**Woyzeck:** Kann nicht. Muss zum Appell.

**Marie:** Was hast du?

**Woyzeck:**

Marie, es war wieder was. Pst! Still! Es war ein fürchterliches Getöse am Himmel und alles voll Glut. - Sieh um dich! Alles starr, fest, finster. Aber was regt sich dahinter? Etwas, das wir nicht fassen, was uns von Sinnen bringt.

**Marie:** Mann!

**Woyzeck:** Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt. Was soll werden?

**Marie:** Franz!

**Woyzeck:** Ich muss fort. - Bis heute abend. - Ich hab wieder was verdient.

**Marie:**

Der Mann! So entgeistert. Er hat sein Kind nicht angesehen. Er schnappt noch über mit den Gedanken. Was bist du so still, Kind? Fürchtest du dich? Es ist so dunkel, man meint, man wär blind. Ich halts nicht aus. Es schaudert mich.

*(geht ab)*

## Buden. Lichter. Volk.

*(Improvisation mit Trommel und Gitarre)*

*(alle anderen Spieler, ausser den Auftretenden, beteiligen sich an der Improvisation durch Klangerzeugungen mittels Stimme, Körper und Schlagwerkzeugen)*

**1. und 2.Clown:** *(chinesische bw. deutsch/englisch)*

Auf der Welt ist kein Bestand, wir müssen alle sterben, das ist uns wohlbekannt.

*(Auftritt Marie, Woyzeck, Kind; Auftrittstrommelrhythmus, sehen den Clowns zu)*

**Woyzeck:**

Armer Mann, alter Mann! Armes Kind, junges Kind! Sorgen und Feste! Marie, soll ich dich...?

**Marie:**

Ein Mensch muss auch ein Narr von Verstand sein, damit er sagen kann: Närrische Welt! Schöne Welt!

**1.Clown:**

Meine Damen, meine Herren! Sehen Sie die Kreatur, wie Gott sie gemacht hat. (*packt den 2.Clown am Kragen*) Nichts, gar nichts. Sehen Sie jetzt diese Kunst: Er geht aufrecht, hat Hemd und Hosen. Verbeug dich! Bist ein König. Gib Kuss. (*2.Clown gibt kläglichen Laut von sich*) Der Wicht ist musikalisch! (*1.Clown spielt mit dem 2.Clown wie mit einer Marionette und lässt ihn alles auf deutsch/englisch wiederholen, was er sagt*) Meine Damen, meine Herren, heute hier zu sehen das astronomische Pferd, Liebling aller Führer Europas und Mitglied aller Akademien. Es sagt euch alles, wie alt, wieviele Kinder, was für Krankheiten! Schießt mit einer Pistole, stellt sich auf ein Bein! Alles Erziehung, ist kein viehdummes Individuum, wie viele, das verehrte Publikum abgerechnet. Herein, Herein! Die Aufführung wird gleich beginnen. Sehen Sie die Fortschritte der Zivilisation. Alles schreitet fort, ein Pferd, ein Affe... (*bezieht sich auf 2.Clown*) Der Affe ist schon ein Soldat. Das ist noch nicht viel, die unterste Stufe des menschlichen Geschlechts! (*stößt 2.Clown in das Zelt*) Herein, herein!

(Auftritt Hauptmann, Tambourmajor; Auftrittstrommelrhythmus)

**Hauptmann:** Halt! Siehst du sie! Was für ein Weibsbild!

**Tambourmajor:**

Verdammt, zum Fortpflanzen von Armeeregimentern und zur Zucht von Tambourmajors!

**Hauptmann:**

Wie sie den Kopf trägt, man meint, das schwarze Haar wird sie herabziehen wie ein Gewicht und die Augen so schwarz...

**Tambourmajor:** Als ob man in einen Ziehbrunnen hinabsieht. Hinterher!

**Marie:** So viele Lichter! Meine Augen!

**Woyzeck:** Ja, der Branntwein ist wie eine Katze mit feurigen Augen. Was für ein Abend.

**1.Clown:** (zum Pferd) Zeig dein Talent! Zeig deine viehische Vernünftigkeit!

(wiederholt marktschreierisch deutsch/englisch, was der 1.Clown auf Chinesisch sagt, ansonsten rhythmischer Klangteppich)

**1.Clown:**

Zeig dein Talent! Zeig deine viehische Vernünftigkeit! Beschäm die menschliche Gesellschaft! Verehrtes Publikum, dies Tier, das Sie da sehen, Schwanz am Leib, auf seinen vier Hufen ist Mitglied aller Akademien, ist Professor an unserer Universität, wo die Studenten bei ihm reiten und schlagen lernen. Das ist einfacher Verstand. Jetzt denk mit der doppelten Geschwindigkeit. Was machst du, wenn du mit der doppelten Geschwindigkeit denkst? Ist unter den Zuschauern da ein Esel? (*Pferd schüttelt mit dem Kopf*) Sehen Sie jetzt die doppelte Geschwindigkeit? Ja, das ist kein viehdummes Individuum, das ist eine Persönlichkeit. Ein Mensch, ein tierischer Mensch... (*Pferd scheisst*) Sehen Sie, das Vieh ist noch Natur, unvollkommene Natur! Lernen Sie bei ihm! Fragen Sie Ihren Arzt...Man sagt: Mensch sei natürlich. Du bist geschaffen aus Staub, Sand, Dreck. Willst du mehr sein als Staub, Sand, Dreck?

Sehen Sie seine Vernunft, es kann rechnen und doch nicht an seinen Fingern zählen, warum? Kann sich nur nicht ausdrücken, ist ein verwandelter Mensch! Sag den Herren, wieviel Uhr es ist. (*wendet sich an das Publikum im Saal*) Wer von den Herren und Damen hat eine Uhr?

**Marie:** Das muss ich sehen. (sie stolpert über den Tambourmajor und fällt ihm in die Arme; er schenkt ihr ein Paar Ohrringe)

(1.Clown zeigt dem Pferd die Uhr, es stampft auf den Boden; Spiel mit dem Publikum)

(black, alle ab)

## Kammer

(Marie mit ihrem Kind; sie betrachtet sich in einer Spiegelscherbe)

**Marie:**

Wie das glänzt! Was hat er gesagt? - Schlaf Kind! Schließ die Augen. Still. Still. (Sie singt ein Schlaflied. Betrachtet sich dann *weiter im Spiegel*.) Es ist gewiss Gold. - Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt

und ein Stückchen Spiegel und doch hab ich einen so roten Mund wie die großen Damen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herren, die ihnen die Hände küssen. Ich bin nur ein armes Weib. *(Zu ihrem Kind)* Still Kind, schließ die Augen. Sieh, wie's an der Wand läuft. *(sie macht Lichtspiele mit dem Spiegelstück)*

*(Auftritt Woyzeck, sie erschrickt)*

**Woyzeck:** Was hast du?

**Marie:** Nichts.

**Woyzeck:** Unter deinen Fingern glänzt es ja.

**Marie:** Ein Ohrring; hab ich gefunden

**Woyzeck:**

Ich hab so noch nichts gefunden. Zwei auf einmal. - Ist gut, Marie. - Wie das Kind schläft. Die hellen Tropfen stehen ihm auf der Stirn. Alles Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiss im Schlaf. Wir armen Leute. - Da ist wieder Geld Marie, vom Doktor und vom Hauptmann.

**Marie:** Gott sei Dank, Woyzeck.

**Woyzeck:** Ich muss fort. Bis heute Abend, Marie. *(Woyzeck ab)*

**Marie:**

Ich bin doch ein schlechter Mensch. Ich könnte mich erstechen. - Ach was, geht doch alles zum Teufel, Mann und Weib.

### 3. Zwischenspiel

#### 1. und 2. Clown:

Das Geld, welches Woyzeck als Soldat verdient, reicht nicht aus, um Frau und Kind zu versorgen. Deshalb verdient er sich als Friseur etwas dazu. In der nächsten Szene sehen wir Woyzeck, wie er seinen Hauptmann rasiert und sich mit ihm über das Leben unterhält.

#### Beim Hauptmann

*(Woyzeck rasiert den Hauptmann)*

**Hauptmann:**

Langsam, Woyzeck, langsam; eins nach dem andern. Er macht mir ganz schwindlig. Was soll ich denn mit den zehn Minuten anfangen, die Er heute zu früh fertig ist? Woyzeck, bedenk' Er, Er hat noch seine schönen dreißig Jahre zu leben, dreißig Jahre! Macht 360 Monate, und Tage, Stunden, Minuten! Was will er denn mit der ungeheuren Zeit anfangen? Teil Er sich ein, Woyzeck.

**Woyzeck:** Ja wohl, Herr Hauptmann.

**Hauptmann:**

Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. Beschäftigung, Woyzeck, Beschäftigung! Ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja, ein Augenblick - Woyzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, dass sich die Welt in einem Tag herumdreht, was für eine Zeitverschwendung. Wo soll das hinführen? Woyzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehen, oder ich werde melancholisch.

**Woyzeck:** Ja wohl, Herr Hauptmann.

**Hauptmann:**

Woyzeck Er sieht immer so verhetzt aus. Ein guter Mensch tut das nicht, ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat. - Red' Er doch was Woyzeck. Was ist heute für Wetter?

**Woyzeck:** Schlimm, Herr Hauptmann, schlimm; Wind.

**Hauptmann:**

Ich spüre es schon, es ist sowas Geschwindes draussen; so ein Wind macht mir den Effekt wie eine Maus. Ich glaube wir haben so was aus Süd-Nord.

**Woyzeck:** Jawohl, Herr Hauptmann.

**Hauptmann:**

Ha!Ha!Ha! Süd-Nord! Ha!Ha!Ha! O Er ist dumm, ganz abscheulich dumm. (*Gerührt.*) Woyzeck, Er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch - aber Woyzeck, Er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht. Er. Es ist ein gutes Wort. Er hat ein uneheliches Kind.

**Woyzeck:**

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht danach beurteilen, ob das Amen darüber gesagt ist, eh er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen.

**Hauptmann:**

Was sagt Er da? Was ist das für eine kuriose Antwort? Er macht mich ganz konfus mit seiner Antwort. Wenn ich sag: Er, so mein ich Ihn, Ihn.

**Woyzeck:**

Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat... Da soll einer auf die Moral setzen in der Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch unselig in der und der anderen Welt. Ich glaub, wenn wir in den Himmel kämen müssten wir donnern helfen.

**Hauptmann:**

Woyzeck, Er hat keine Tugend, Er ist kein tugendhafter Mensch. Fleisch und Blut? Wenn ich aus dem Fenster sehe, wenn es geregnet hat und den weissen Strümpfen so nachsehe wie sie über die Gassen springen, - verdammt Woyzeck, - da kommt mir die Liebe. Ich hab auch Fleisch und Blut. Aber Woyzeck, die Tugend, die Tugend! Wie soll ich denn die Zeit herumbringen? Ich sag mir immer: Du bist ein tugendhafter Mensch (*gerührt*) ein guter Mensch, ein guter Mensch.

**Woyzeck:**

Ja, Herr Hauptmann, die Tugend! Sehn Sie, wir einfachen Leute haben keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur. Aber wenn ich ein Herr wäre und hätte einen Hut und eine Uhr und einen Mantel und könnte vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein. Es muss was schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl.

## 4. Zwischenspiel

**1. und 2.Clown:**

Marie fühlt sich einsam. Woyzeck ist in der letzten Zeit immer merkwürdiger geworden und sie weiss nicht, wie sie sich verhalten soll. Sie will trotz der Armut Freude im Leben haben. Deshalb verliebt sie sich in den Tambourmajor. Ihr Vater, der Hauptmann, sieht das gern, denn das wäre ein standesgemäßer Mann für sie.

## Kammer

(Marie's Kind schläft auf einem Stuhl)

**Tambourmajor:** Marie!

**Marie:**

Geh einmal vor dich hin. - Eine Brust wie ein Rind und steht auf seinen Füßen wie ein Löwe. So ist keiner. Ich bin stolz vor allen Weibern.

**Tambourmajor:**

Wenn ich am Sonntag erst den großen Federbusch habe und weisse Handschuhe, Donnerwetter, Marie, der Hauptmann sagt immer: Mensch, Er ist ein Kerl.

**Marie:** (*Spöttisch*) Ach was. - Was für ein Mann!

**Tambourmajor:**

Und du bist ein Weib. Verdammt, wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen. He?

**Marie:** Lass mich!

**Tambourmajor:** Wildes Tier.

**Marie:** Rühr mich nicht an!

**Tambourmajor:** Sieht dir der Teufel aus den Augen?

**Marie:** Meinetwegen.  
(Marie lässt den Tambourmajor stehen, nimmt ihr Kind und geht ab)

## 5. Zwischenspiel

### 1. und 2. Clown:

Der Doktor macht Experimente mit Menschen. Er glaubt, dass er dadurch berühmt werden könne. Die Menschen, die er für seine Experimente benutzt, interessieren ihn nicht. Sie sind lediglich Versuchsobjekte. Woyzeck kommt dem Doktor wie gerufen, denn er ist so arm, dass er auf jeden Groschen angewiesen ist. Er ist gezwungen, seine Gesundheit zu verkaufen, um sich und seine Familie am Leben zu erhalten. Deshalb isst er seit drei Monaten nichts als Erbsen.

## Beim Doktor

**Doktor:** Was erleb ich Woyzeck? Ein Mann von Wort.

**Woyzeck:** Was denn Herr Doktor?

**Doktor:**

Ich hab es gesehen, Woyzeck; Er hat auf die Straße gepisst, an die Wand gepisst wie ein Hund. Und ich gebe Ihm zwei Groschen täglich. Woyzeck, das ist schlecht. Die Welt wird schlecht.

**Woyzeck:** Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt.

**Doktor:**

Die Natur kommt, die Natur kommt! Die Natur! Hab ich nicht nachgewiesen, dass der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. Den Harn nicht halten können! Das ist Betrug. - Hat Er schon seine Erbsen gegessen, Woyzeck? - Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft, ich sprengte sie in die Luft. Meine Theorie, meine neue Theorie, kühn, ewig jugendlich. Woyzeck, ich werde unsterblich. Zeig Er seinen Puls. Harnstoff 0,10; salzsaures Ammonium, Hyperoxydul. - Woyzeck, muss er nicht wieder pissen? Probier Er es einmal.

**Woyzeck:** Ich kann nicht.

**Doktor:**

Aber an die Wand pissen? Ich hab es gesehen, mit diesen Augen gesehen. Ich sah gerade aus dem Fenster und liess die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten. - Nein, Woyzeck, ich ärgere mich nicht, Ärger ist ungesund, ist unwissenschaftlich. Ich bin ganz ruhig, mein Puls hat seine gewöhnlichen 60 und ich sag es Ihm mit der größten Kaltblütigkeit. Wer wird sich über einen Menschen ärgern, einen Menschen! Wenn es ein Versuchstier wäre, das einem krepitiert. Aber Er hätte nicht an die Wand pissen sollen.

**Woyzeck:**

Sehen Sie, Herr Doktor, manchmal hat einer so einen Charakter, so eine Struktur. - Aber mit der Natur ist es etwas anderes, sehen Sie mit der Natur das ist so was, wie soll ich das sagen, zum Beispiel... Wenn die Welt so finster wird, dass man mit den Händen an ihr herumtasten muss, dass man meint, sie verrint zu Spinnweb. Das ist so wenn etwas ist und doch nicht ist. Wenn alles dunkel ist und nur noch ein roter Schein im Westen...

**Doktor:** Woyzeck, Er philosophiert wieder.

**Woyzeck:**

Herr Doktor, haben Sie schon was von der doppelten Natur gesehen? Wenn die Sonne im Zenit steht und, es ist als ging die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet!

**Doktor:** Woyzeck, Er hat eine Halluzination.

**Woyzeck:**

Die Pilze Herr Doktor. Da, da steckt es. Haben Sie schon gesehen in was für Figuren die Pilze auf dem Boden wachsen? Wer das lesen könnte.

**Doktor:**



Woyzeck, Er hat die schönsten Wahnvorstellungen, zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt. Woyzeck, Er kriegt Zulage! Zweite Spezies, fixe Idee mit allgemein vernünftigem Zustand! Er tut noch alles wie sonst, rasiert seinen Hauptmann?

**Woyzeck:** Ja wohl.

**Doktor:** Isst seine Erbsen?

**Woyzeck:**

Immer ordentlich Herr Doktor. Das Geld bekommt meine Frau für den Haushalt.

**Doktor:** Tut seinen Dienst?

**Woyzeck:** Ja wohl.

**Doktor:**

Er ist ein interessanter Fall, Subjekt Woyzeck. Er kriegt Zulage. Halt er sich brav. Zeig Er seinen Puls.

(Black. Beide ab)

## Strasse

(Hauptmann keucht die Straße herunter, hält an, keucht, sieht sich um; Doktor geht schnell und zielsicher - zwei verschiedene Trommelrhythmen geben an, wie sich die beiden auf der Bühne bewegen, der Hauptmann den Doktor mehrmals verfehlt, um ihn dann doch zu treffen)

**Hauptmann:**

Herr Doktor, die Pferde machen mir Angst; wenn ich denke, dass die armen Bestien zu Fuß gehen müssen. Rennen Sie nicht so. Rudern Sie mit Ihrem Stock nicht so in der Luft. Sie hetzen ja hinter dem Tod her. Ein guter Mensch, der ein gutes Gewissen hat, geht nicht so schnell. Ein guter Mensch. (*er erwischt den Doktor am Mantel*) Herr Doktor, erlauben Sie, dass ich ein Menschenleben rette? Herr Doktor, ich bin so schwermütig. Ich habe soetwas Schwärmerisches, ich muss immer weinen, wenn ich meine Uniform an der Wand hängen sehe.

**Doktor:**

Hm, aufgedunsen, fett, dicker Hals, anfällige Konstitution. Ja, Herr Hauptmann, Sie können einen Hirnschlag kriegen, Sie können ihn aber vielleicht auch nur auf der einen Seite bekommen und dann auf der einen gelähmt sein, oder aber Sie können im besten Fall geistig gelähmt werden und nur dahin vegetieren. Das sind so ungefähr ihre Aussichten für die nächsten vier Wochen. Übrigens kann ich Ihnen versichern, dass Sie einen von den interessanten Fällen abgeben und wenn Gott will, dass Ihre Zunge gelähmt wird, machen wir die unsterblichsten Experimente.

**Hauptmann:**

Herr Doktor, erschrecken Sie mich nicht, es sind schon Leute am Schreck gestorben, am bloßen hellen Schreck. - Ich seh schon die Leute - aber sie werden sagen, er war ein guter Mensch, ein guter Mensch...

Doktor: (*hält ihm seinen Hut hin*) Was ist das Herr Hauptmann? Das ist Hohlkopf!

**Hauptmann:** (*zieht ein einfältiges Gesicht*) Was ist das Herr Doktor? Das ist Einfalt.

**Doktor:** Ich empfehle mich, geehrtester Herr Exerzierzagel.

**Hauptmann:** Gleichfalls, bester Herr Sargnagel.

(*Auftritt Woyzeck, Woyzeck kommt die Straße heruntergerannt, Auftrittstrommelrhythmus*)

**Hauptmann:**

He Woyzeck, was hetzt Er so an uns vorbei? Bleib Er doch Woyzeck, Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm. Er läuft, als hätte Er ein Regiment Kastrierte zu rasieren und würde gehenkt, wenn er kein Barthaar findet. (amüsiert sich über seinen eigenen Witz) - Aber, die langen Bärte, was wollte ich doch sagen? Woyzeck, die langen Bärte...

**Doktor:**

Ein langer Bart unter dem Kinn, schon Plinius spricht davon im alten Rom, man muss es den Soldaten abgewöhnen.

**Hauptmann:**

Die langen Bärte... Wie ist es Woyzeck, hat Er noch nicht ein Haar aus einem Bart in seiner Schüssel gefunden? Er versteht mich doch, ein Haar von einem Menschen, vom Bart eines Unteroffiziers, eines - eines - Tambourmajors? He Woyzeck? Aber Er hat eine brave Frau. Geht ihm nicht wie anderen.

**Woyzeck:** Ja wohl. Was wollen Sie sagen, Herr Hauptmann?

**Hauptmann:**

Was der Kerl für ein Gesicht macht! Muss nicht unbedingt in der Suppe sein, aber wenn Er sich beeilt und um die Ecke geht, kann er vielleicht noch eins finden auf einem Paar Lippen. Ein Paar Lippen, Woyzeck... Woyzeck, Er ist ja kreideweiß.

**Woyzeck:**

Herr Hauptmann, ich bin ein armer Kerl, und ich hab sonst nichts auf der Welt Herr Hauptmann, wenn Sie Spaß machen...

**Hauptmann:** Spaß, dass dich Spaß, Kerl!

**Doktor:** Den Puls Woyzeck, den Puls, klein, hart, hüpfend, unregelmäßig.

**Woyzeck:**

Herr Hauptmann, die Erde ist höllenheiss, mir eiskalt! eiskalt, die Hölle ist kalt, wollen wir wetten? Unmöglich, Mensch! Mensch! Unmöglich!

**Hauptmann:**

Kerl, will Er erschossen werden, will Er ein paar Kugeln vor den Kopf haben? Er ersticht mich mit seinen Augen, und ich meine es gut mit Ihm, weil Er ein guter Mensch ist Woyzeck, ein guter Mensch.

**Doktor:**

Gesichtsmuskeln starr, gespannt, zuweilen hüpfend, Haltung aufgerichtet, gespannt.

**Woyzeck:**

Ich geh! Es ist viel möglich. Der Mensch! Es ist viel möglich. Wir haben schönes Wetter Herr Hauptmann. Sehen Sie so ein schöner, fester, grober Himmel, man könnte Lust bekommen, einen Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen, nur wegen des Gedankenstrichs zwischen ja und wieder ja - und nein. Herr Hauptmann, ja und nein. Ist das Nein am Ja oder das Ja am Nein Schuld? Ich will darüber nachdenken. *(Woyzeck ab, erst langsam, dann immer schneller)*

**Doktor:** *(läuft ihm nach)* Phänomenal, Woyzeck, Zulage.

**Hauptmann:**

Mir wird ganz schwindlig von den Menschen. Wie schnell der Woyzeck läuft, wie der Schatten von einem Spinnenbein und der Doktor - das zuckelt. Der Lange ist der Blitz und der Kleine der Donner. Haha, hinterher! Grotesk! Grotesk! *(Hält inne.)* Ein guter Mensch hat sein Leben lieb, ein guter Mensch hat keinen Mut. Ein Hundsfott hat Mut. Ich bin nur in den Krieg gegangen, um mich in meiner Liebe zum Leben zu befestigen. Grotesk! Ha,ha, grotesk! *(Geht langsam ab.)*

*(Hauptmann ab)*

*(Auftritt Marie, Auftritt Woyzeck; er läuft ihr nach, packt sie am Arm)*

**Woyzeck:**

Ich sehe nichts, ich sehe nichts. Man müsste es sehen, man müsste es greifen können mit Fäusten.

**Marie:** Was hast du Franz? Du bist verrückt.

**Woyzeck:**

Eine Sünde so dick und breit. Es stinkt. - Du hast einen roten Mund, Marie. Keine Blasen darauf? Marie, du bist schön wie die Sünde. - Kann die Sünde schön sein?

**Marie:** Franz, du redest im Fieber.

**Woyzeck:** Hat er da gestanden, so, so?

**Marie:**

Wenn der Tag lang und die Erde alt ist, können viele Menschen an einem Platz stehen, einer nach dem anderen. Ich kann den Leuten die Straße nicht verbieten und verhindern, dass sie ihr Maul mitnehmen, wenn sie darauf gehen.

**Woyzeck:** Ich habe ihn gesehen.

**Marie:**

Man kann viel sehen, wenn man zwei Augen hat und nicht blind ist und die Sonne scheint.

**Woyzeck:** Mit diesen Augen!

**Marie:** Und wenn schon.

**Woyzeck:** Mensch! (*Geht auf sie los.*)

**Marie:**

Rühr mich nicht an! Ich hätte lieber ein Messer im Leib, als deine Hand auf meiner. Mein Vater hat nicht gewagt mich anzugreifen als ich zehn Jahre alt war, wenn ich ihn nur ansah! (*Geht ab.*)

**Woyzeck:**

Sie geht wie die Unschuld. Nein, es müsste etwas an ihr sein. Jeder Mensch ist ein Abgrund. Es schwindelt einem, wenn man hinabsieht. Unschuld, hast du ein Zeichen an dir? Weiss ich's? Weiss ich's? (*An das Publikum gerichtet.*) Wer weiss es?

## Freies Feld

(*Auftritt Woyzeck, legt sich auf den Boden, wendet sich an das Publikum, hört Stimmen*)

**Woyzeck:**

Was, was sagt ihr? Lauter, lauter, - stich, stich sie tot. Soll ich? Muss ich? Hör ich es dort auch? Sagt es der Wind auch? Höre ich es immer zu, immer zu, stich, tot, tot. (*black*)

## Kaserne

(*Woyzeck und Andres schlafen, Woyzeck schrecktnhoch*)

**Woyzeck:**

Andres! Andres! Ich kann nicht schlafen, wenn ich die Augen zu mache, dreht sich alles und ich höre die Geigen, immer zu, immer zu und dann spricht es aus der Wand. Hörst du nichts?

Andres: Ja - lass sie tanzen. Gott behüte uns.

**Woyzeck:**

Es sagt immer: stich! stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer. - Was hat er gesagt?

**Andres:**

Woher weisst du...? Was soll ich sagen? Er lachte und dann sagte er: ein köstlich Weibsbild! Die hat Schenkel und alles so heiss.

**Woyzeck:**

So, hat er das gesagt? (*Er schweigt.*) Aber Andres, sie war doch ein einzig Mädel.

**Andres:** War?

**Woyzeck:** Ach nichts.

**Andres:** Du musst Schnaps trinken mit Pulver drin, das bekämpft das Fieber.

**Woyzeck:** Andres!

**Andres:** Ja?

**Woyzeck:** Schönes Wetter.

**Andres:** onntagssonnenwetter. Musik vor der Stadt.

**Woyzeck:** Tanz, Andres, sie tanzen. - Tanzen, tanzen.

**Andres:** Meinetwegen.

**Woyzeck:** Andres, ich habe keine Ruhe.

**Andres:** Narr.

**Woyzeck:**

Ich muss hinaus. Es dreht sich mir vor den Augen. Tanz. Tanz. Sie hat so heisse Hände.

**Andres:** Was willst du?

**Woyzeck:** Ich muss fort.

**Andres:** Dieser Mensch...  
**Woyzeck:** Ich muss hinaus. Es ist so heiss hier.

## Wirtshaus

*(eine Spielergruppe trommelt Tanztakte, eine andere tanzt; Marie und der Tambourmajor ebenfalls; (die beiden Clowns lösen sich aus der Gruppe und haben einen angetrunkenen Disput)*

### 1.Clown:

Bruder, soll ich dir aus Freundschaft ein Loch in die Natur machen? Vorwärts! Ich will ein Loch in die Natur machen. Ich bin ein Kerl, das weisst du. Ich schlag ihm alle Flöhe tot am Leib. *(Er fuchtelt mit einem Messer herum, wirft es dann aber weg. Entschlieft sich, seine wushu-Kampfkunst zu nutzen. Clowns haben ein Duell. Nach dem Duell sitzen beide friedlich auf dem Boden.)* Warum ist diese Welt schön? Wenn ich ein Auge schließe und über meine Nase hinwegsehe ist alles rosarot.

### 2.Clown:

Rosarot, alles rosarot? Es ist keine Ordnung in der Welt. Alles ist finster. Ich lieg mir selbst im Weg und muss über mich springen. Wo ist mein Schatten hingekommen? Keine Sicherheit mehr in der Welt. Leuchte mir einmal einer mit dem Mond zwischen die Beine. Ich will sehen, ob ich meinen Schatten noch habe. Meine Seele, meine Seele stinkt nach Brandwein. Selbst das Geld geht in Verwesung über. Vergiss mein nicht. Wie ist diese Welt schön. Bruder, ich muss ein Regenfass voll weinen. Ich wollte unsere Nasen wären zwei Flaschen und wir könnten sie einander in den Hals gießen.

*(2.Clown erzählt "Jiumi"-Geschichte mit kuaiban-Begleitung, anschließend singen beide ein Tanzlied. Beide beobachten Woyzeck)*

*(Auftritt Woyzeck mit Auftrittstrommelrhythmus, er sieht den beiden unbemerkt zu.)*

*(Marie und Tambourmajor tanzen vorbei)*

**Marie:** Immer zu, immer zu.

### Woyzeck:

Immer zu! Immer zu! Immer zu! Dreht euch, wälzt euch. *(Er findet das vom 1.Clown geworfene Messer.)* Warum bläst Gott nicht die Sonne aus, dass alles sich in Unszucht übereinanderwälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Tun es am hellichten Tage, tun es einem auf den Händen, wie die Mücken. - Weib. - Das Weib ist so heiss, heiss! - Immer zu, immer zu. Der Kerl! Wie er an ihr herumgrabscht, an ihrem Leib. Er hat sie wie ich zu Anfang.

*(Woyzeck wirft das Messer weg. 1. und 2.Clown geben einen philosophischen Kommentar ab)*

**1.Clown:** Jedoch wenn ein Wanderer, der gelehnt steht an dem Strom der Zeit ...

**2.Clown:** ...oder aber sich die göttliche Weisheit beantwortet und sich fragt:

**1.Clown:** Warum ist der Mensch?

### 2.Clown:

Warum ist der Mensch? Aber wahrlich ich sage euch, von was hätte der Bauer, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott die Menschen nicht geschaffen hätte?

### 1.Clown:

Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Scham eingepflanzt hätte...

### 2.Clown:

...von was der Soldat, wenn er ihn nicht mit dem Bedürfnis sich totzuschlagen ausgerüstet hätte?  
*(Tambourmajor entdeckt Woyzeck und sucht Streit mit ihm)*

### Tambourmajor:

Ich bin ein Mann. Ein Mann sag ich! - Wer will was? *(Er nimmt das geworfene Messer auf, bedroht Woyzeck damit.)* Wer kein besoffener Herrgott ist der lege sich nicht mit mir an. Ich will ihm die Nase ins Arschloch prügeln. Da Kerl, sauf, der Mann muss saufen. Ich wollte die Welt wäre Schnaps, Schnaps.  
*(Woyzeck pfeift)*

### Tambourmajor:

Kerl, soll ich dir die Zunge aus dem Hals ziehen und um deinen Leib wickeln? (*Sie ringen, Woyzeck verliert.*) Soll ich dir noch soviel Atem lassen wie einem Altweiberfutz?

**1.Clown:** Der hat sein Fett.

**2.Clown:** Er blutet.

**Woyzeck:** Eins nach dem andern.

(Woyzeck ab)

## Freies Feld

(*Woyzeck allein*)

**Woyzeck:**

Immer zu! Immer zu! Still Musik! - Ha, was sagt ihr? Lauter, lauter. Stich, stich sie tot. Stich, stich sie tot. Soll ich? Muss ich? Höre ich es dort auch? Sagt es der Wind auch? Hör ich es immer, immer zu. Stich. Tot, tot. (*Woyzeck ab*)

## Kramladen

(Auftrittstrommelrhythmus. Die beiden Clowns warten, als fliegende Waffenhändler verkleidet, auf Woyzeck.)

**Woyzeck:** Die Pistole ist zu teuer.

**1.Clown:** Kauf oder kauf nicht.

**2.Clown:** Was ist?

**Woyzeck:** Was kostet das Messer?

**1.Clown:** Es ist ganz gerade.

**2.Clown:** Willst du dir den Hals durchschneiden?

**1.Clown:**

Nun, was ist? Ich geb es dir so billig wie den anderen. Du sollst einen ökonomischen Tod haben, aber nicht umsonst.

**Woyzeck:** Das kann mehr als Brot schneiden.

**2.Clown:** Zwei Groschen!

**Woyzeck:** Da. (*Geht ab*)

**1.Clown:** Da, als ob es nichts wäre. Und ist doch Geld.

**2.Clown:** Hund.

## 6. Zwischenspiel

**1. und 2.Clown:**

Verehrtes Publikum, im folgenden zeigen wird Ihnen zwei Szenen gleichzeitig. Marie sitzt in ihrer Kammer und betet zu Gott. Sie hat ein schlechtes Gewissen, weil sie Woyzeck, den sie liebt, betrogen hat. Sie sehnt sich, wie alle Menschen, nach einem sorgenfreien Leben. Aber Woyzeck ist krank und sie haben beide kein Geld. Sie wartet auf Woyzeck, der schon lange nicht mehr zu ihr gekommen ist. Er wohnt in der Kaserne und schenkt seinem Freund Andres die wenigen Dinge, die er besitzt.

(*beide ab*)

Kammer	Kaserne
(Marie allein, bättert in der Bibel)	(Woyzeck kramt in seinen Sachen und verteilt sie an Andres.)
<b>Marie:</b> Herrgott, Herrgott! Sieh mich nicht an. (Liest vor) "Die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, im Ehebruch begriffen und stellten sie zur Rede. Jesus aber sprach: Ich verdamme dich nicht. Geh und sündige hinfort nicht mehr." -	<b>Woyzeck:</b> Das Hemd gehört nicht zur Ausrüstung. Du kannst es brauchen, Andres. Das Kreuz gehörte mei ner Schwester und der Ring...
<b>Marie:</b> Herrgott! Herrgott! Ich kann nicht. Gib mir nur soviel das ich beten kann. Der Franz ist nicht gekommen, gestern nicht, heute nicht. Es wird heiss hier.	(Andres ganz starr, sagt zu allem ja wohl) (Woyzeck zieht ein Papier hervor und liest)
<b>Marie:</b> (Liest weiter.) "Und sie trat zu seinen Füßen und weinte und fing an seine Füße mit ihren Tränen zu benetzen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen und sie küsste seine Füße..."	<b>Woyzeck:</b> Friedrich Johann Franz Woyzeck, Soldat im 2.Regiment, 2.Bataillon, 4.Kompanie, geboren am 20.Juli. Ich bin heute dreissig Jahre, sieben Monate und zwölf Tage alt. <b>Andres:</b> Franz, du kommst ins Lazarett. Armer, du musst Schnaps trinken und Pulver drin. Das tötet das Fieber.
<b>Marie:</b> Alles tot. Herrgott ich möchte deine Füße küssen.	<b>Woyzeck:</b> Ja, Andres, wenn der Tischler den Sarg baut, weiss niemand, wer sich hineinlegen wird.

## Beim Doktor

(Der Doktor doziert aus der Höhe auf die Anwesenden und das Publikum herab. Bis auf Marie sind alle Spieler anwesend, applaudieren dem Doktor, amüsieren sich über Woyzeck.)

**Doktor:**

Meine Damen und Herren, wir sind an der wichtigen Frage über das Verhältnis des Subjekts zum Objekt angelangt. Wenn wir nur eins von den Dingen nehmen, worin sich die organische Selbstbestätigung des Göttlichen auf einem so hohen Standpunkt manifestiert, und ihr Verhältnis zum Raum, zur Erde, zum Planetarischen untersuchen, meine Damen und Herren, wenn ich diese Katze zum Fenster hinauswerfe, wie wird diese Wesenheit sich zum Gravitationszentrum und dem eigenen Instinkt verhalten? He

**Woyzeck:** Woyzeck!

**Woyzeck:** (Fängt die Katze auf.) Herr Doktor, sie beisst.

**Doktor:** Kerl, Er greift die Bestie so zärtlich an, als wäre es seine Großmutter.

**Woyzeck:** Herr Doktor, ich hab das Zittern.

**Doktor:**

Ei, ei, schön Woyzeck. (Begibt sich unter die Anwesenden. Er nimmt die Katze.) Was sehe ich, meine Damen und Herren, die neue Spezies Hasenlaus, eine schöne Spezies. (Er lässt die Katze laufen.) Meine Damen und Herren, das Tier hat keinen wissenschaftlichen Instinkt. Sie können dafür etwas

anderes sehen. Sehen Sie, der Mensch, seit einem Vierteljahr isst er nichts als Erbsen, beachten Sie die Wirkung, fühlen sie einmal was für ein ungleicher Puls, da. Und die Augen.

(Er führt Woyzeck den Anwesenden und dem Publikum vor, lässt sie Woyzecks Puls fühlen usw. Woyzeck wird schwindlig.)

**Woyzeck:** Herr Doktor, mir wird dunkel. (Er setzt sich.)

**Doktor:**

Nur Mut, Woyzeck! Noch ein paar Tage, und dann ist es fertig. Fühlen Sie meine Damen und Herren, fühlen sie. - Apropos, Woyzeck, beweg doch einmal deine Ohren. Ich hab es Ihnen schon zeigen wollen. Zwei Muskeln sind bei ihm tätig. Also los!

**Woyzeck:** Ach Herr Doktor!

**Doktor:**

Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen, willst du es machen wie die Katze! - So, meine Damen und Herren, das sind so Übergänge zum Esel, häufig auch in Folge weiblicher Erziehung und der Muttersprache. Wieviele Haare hat dir die Mutter zum Andenken schon ausgerissen aus Zärtlichkeit? Sie sind dir ja ganz dünn geworden. Ja, die Erbsen, meine Damen und Herren.

## **Mord. Marie und Woyzeck**

**Marie:** (Marie mit ihrem Kind auf dem Arm)

Es war einmal ein armes Kind. Das hatte keinen Vater und keine Mutter war Alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingegangen und hat geweint Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in den Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's zum Mond kam, war's ein Stück faules Holz und da ist es zur Sonne gegangen und wie's zur Sonne kam, war's eine verreckte Sonnenblume und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldene Mücken und wie's wieder auf die Erde wollte, war die Erde ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein.

(Auftritt Woyzeck) - Trommelrhythmus signalisiert Auftritt

**Woyzeck:** Marie!

**Marie:** Was ist?

**Woyzeck:** Marie wir wollen gehen. Es ist Zeit.

**Marie:** Wohin?

**Woyzeck:** Weiss ich's?

(sie gehen/tanzen drei Runden um die Bühne; Begleitung durch Trommelrhythmus; beide verschwinden hinter einer Leinwand. Das Folgende wird als Schattenspiel dargestellt, der Text wird von den beiden Regisseuren chinesisch bzw. deutsch geschlechtervertauscht vorgetragen. Alle anderen verfolgen genüsslich das Schauspiel.)

**Marie/Meng Jinghui:** Dort hinaus ist die Stadt. Es ist finster.

**Woyzeck/ Antje Budde:** Du sollst noch bleiben. Komm setz dich.

**Marie/Meng Jinghui:** Aber ich muss fort.

**Woyzeck/ Antje Budde:** Du wirst dir die Füße nicht wund laufen.

**Marie/Meng Jinghui:** Wie bist du nur auch!

**Woyzeck/ Antje Budde:** Weisst du wie lange es her ist, Marie?

**Marie/Meng Jinghui:** Zu Pfingsten zwei Jahre.

**Woyzeck/ Antje Budde:** Weisst du auch wie lang es noch sein wird?

**Marie/Meng Jinghui:** Ich muss fort das Abendessen vorbereiten.

**Woyzeck/ Antje Budde:**

Frierst du Marie? Und doch bist du warm. Was du heisse Lippen hast! heiss, heiss Hurenatem und doch möcht' ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen und wenn man kalt ist, friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren.

**Marie/Meng Jinghui:** Was sagst du?

**Woyzeck/ Antje Budde:** Nichts.

**Marie/Meng Jinghui:** Was der Mond rot auf geht.

**Woyzeck/ Antje Budde:** Wie ein blutiges Eisen.

**Marie/Meng Jinghui:**

Was hast du vor? Franz, du bist so blass. (Franz zieht das Messer, eine Tanzszene beginnt zwischen Woyzeck und Marie, Trommelrhythmus) Franz, halt!

**Woyzeck/ Antje Budde:**

Nimm das und das! Kannst du nicht sterben? So! So! Ha, sie zuckt noch. Noch nicht, noch nicht? Immer noch? Bist du tot? Tot! Tot!

**Doktor:**

Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen kann, wir haben schon lange so keinen gehabt. Nicht wahr? (Er wendet sich ans Publikum.) (black)

## Woyzeck/Abend

(Auf der Bühne Marie's Leiche.)

**Woyzeck:**

Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab es da gelassen. Es verrät mich! Näher, noch näher! Was ist das für ein Platz? Was hör ich? Es rührt sich was. Still. Da in der Nähe. Marie? Marie! Still. Alles still! (zu Marie) Was bist du so bleich, Marie? Warum hast du eine rote Schnur um den Hals? Bei wem hast du das Halsband verdient mit deinen Sünden? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich jetzt gebleicht? Was hängt das schwarze Haar so wild? Hast du die Zöpfe heute nicht geflochten? (Wendet sich von ihr ab.) Da liegt was! Kalt, nass, still. Weg von dem Platz. Das Messer. Das Messer! Ich hab es. So! (Er spielt pantomimisch das Ufer eines Sees.) So, da hinunter. (Er wirft das Messer ins Wasser/Publikum.) Es taucht in das dunkle Wasser wie ein Stein! Der Mond ist wie ein blutig Eisen! Will denn die ganze Welt es ausplaudern? Nein, es liegt zu weit vorn, wenn sie baden... (Er geht weiter ins Wasser/Publikum, sucht das Messer und wirft es weiter hinaus.) So, jetzt. Aber im Sommer, wenn sie tauchen. Ha, es wird rostig! Wer kann es erkennen? - Bin ich noch blutig? Ich muss mich waschen. Da ein Fleck und da noch einer. (Woyzeck ab)

## Im Wirtshaus

(Ausser Marie sind alle anwesend, spielen Musik, tanzen, singen, trinken.)

**Woyzeck:**

Tanzt alle, immer zu, schwitzt und stinkt. Ihr werdet doch alle draufgehen, alle! (Er nimmt sich die Gitarre vom 2.Clown und singt "Ein Stück roter Stoff" (yi kuai hong bu) von Cui Jian. Alle applaudieren und freuen sich.) (Er tanzt eine Runde mit Margreth.)

**Woyzeck:**

So Margreth, setz dich! Mir ist heiss. Heiss. - So ist es nun einmal: der Teufel holt die Eine und lässt die Andere laufen. Margreth, du bist heiss! Warum denn? Margreth, du wirst auch noch kalt werden. Sei vernünftig, kannst du nicht singen? (Margreth singt.)

**Woyzeck:** Du kannst nicht singen.

**Margreth:**

O pfui mein Schatz, das war nicht fein. Behalt dein Geld und schlaf allein!

**Woyzeck:** Ja wahrhaftig, ich will mich nicht blutig machen.

**Margreth:** Was hast du an deiner Hand?

**Woyzeck:** Ich? Ich?

(Alles verstummt bis auf einen einzigen monotonen Taktschlag.)

**Margreth:** Rot. Blut!

**Woyzeck:** Blut? Blut.

**Tambourmajor:** Blut!



**Woyzeck:** Ich glaub, ich hab mich geschnitten.

**Tambourmajor:**

Wie kommt es aber an den Ellenbogen? (Er packt Woyzeck am Kragen.)

**Woyzeck:** Ich hab es abgewischt.

**Tambourmajor:**

Was, mit der rechten Hand an den rechten Ellenbogen? Du bist geschickt.

**1.Clown:**

Ich rieche, ich rieche, ich rieche Menschenfleisch.

**2.Clown:**

Ich rieche, ich rieche, ich rieche Menschenfleisch!

**Woyzeck:**

Was wollt ihr? Was geht das euch an? (Er reisst sich los.) Platz! Oder der erste...(Er läuft um die Bühne, wendet sich an das Publikum.) Meint ihr, ich hätte jemanden umgebracht? Bin ich ein Mörder? Was guckt ihr? Seht euch selbst an! Platz da! (Er wird von den anderen umringt, kann nicht fliehen.) Platz, Platz!

(Alle bleiben auf der Bühne, Woyzeck in ihrer Mitte; Clowns lösen sich aus der Menge und sprechen den Epilog)

## Epilog

**1. und 2.Clown:**

Etwa 5000 Zuschauer umringten das Schafott. Am 27.August 1824 wurde der historische Woyzeck nach dreijähriger Untersuchung öffentlich geköpft. Der Fall Woyzeck erregte großes Aufsehen, und die Meinungen über das Urteil gingen weit auseinander. War Woyzeck wahnsinnig oder nicht? Kann man einen Kranken verurteilen? Was hat ihn krank gemacht? Diese Fragen haben auch Büchner interessiert. War Woyzeck Opfer oder Täter? Und wer fragt nach Marie?

## Deutschsprachige Literatur

- Abegg**, Lilly: *Ostasien denkt anders*. München 1970
- Anders**, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd.1/2. München 1992
- Arnold**, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Sonderband. Georg Büchner I u.II*. München 1979.
- Arnold**, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Sonderband. Georg Büchner III*. München 1981; *Text und Kontext - Georg Büchner im interkulturellen Dialog*. (Sonderreihe Bd.25). Kopenhagen/München 1988.
- baal**: Nachschlag: „Das Freie Theater Beijing spielt ‚Warten auf Godot‘“. In: *die tageszeitung*. 15.03.1993
- Bauer**, Wolfgang: *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas*. München 1974.
- Basting**, Monika: *Yeren - Tradition und Avantgarde in Gao Xingjians Theaterstück „Die Wilden“ (1985)*. (Chinathemen. Bd. 36) Bochum 1988
- Bai**, Shouyi: *Chinas Geschichte im Überblick*. Beijing 1989
- Barba**, Eugenio: *Jenseits der schwimmenden Inseln*. Reinbek b. Hamburg 1985
- Barba**, Eugenio: „Theateranthropologie“ ebd.
- Barba**, Eugenio: „Theateranthropologie: Erste Hypothese.“ ebd.
- Bartke**, Wolfgang: *Die großen Chinesen der Gegenwart*. Frankfurt/ M. 1985
- Becher**, Ursula A.J.: „Ist die französische Revolution zu Ende?“ In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. 1985/2
- Beck** Forum/ Landeshauptstadt München (Hg.): *3 China - Diskussionen* (Faltblatt), München 1996
- Becker**, Peter von: „China heute“ - 180 Theaterleute und Künstler kommen im Juni nach München.“ In: *Theater heute*. 1996/ Heft 5
- Becker**, Peter von: „Wo Märchen wieder wahr werden - Der freie Brecht - in Asien, da sieht man ihn.“ In: *Theater heute*. 1987/2
- B.D.:** „Jede Ausartung in Spielerei ist auszuschließen. Vor 70 Jahren hat Max Herrmann das erste Theaterwissenschaftliche Institut der Welt gegründet“ In: Humboldt-Universität (Hg.) *Humboldt-Die Zeitung der Alma Mata Berolinenses*. Berlin 1/ 1993/ 94
- Bedeutung** kultureller Standards in der interkulturellen Kommunikation, Die. (Konferenz-materialien). Peking. 23.10.-25.10.1994
- Behrendt**, Joachim Ernst: *Nada Brahma - Die Welt ist Klang. Eine Soiree über das Hören*. CD 1/2. Frankfurt/M.
- Bender**, Mark: *Shifting and Performance in Suzhou Chantefable*. (abstract) In: Nordic Institute of Asian Studies NIAS: *International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)
- Benjamin**, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig 1984
- Berger**, Karl-Heinz (Hg.): *Schauspielführer A-Z*. Bd.1/2 Berlin 1986
- Böhme**, Helmut: „Die Französische Revolution als aktuelles politisches Ereignis.“ In: Schröder, Hans-Christoph/ Metzger, Hans-Dieter (Hg.): „Aspekte der Französischen Revolution.“ In: *THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik*. hrg. von den Präsidenten der Technischen Hochschule Darmstadt. Bd. 55. Darmstadt 1992
- Bollenbeck**, Georg: *Bildung und Kultur - Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M. Leipzig 1994
- Bornscheuer**, Lothar (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner. Woyzeck*. Stuttgart 1972.
- Bourdieu**, Pierre: „Strukturalismus und soziologische Wissenschaftstheorie. Die Unerläßlichkeit der Objektivierung und die Gefahr des Objektivismus.“ In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/ M. 1997

- Brauneck**, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg 1986
- Brecht**, Bertolt: *Schriften zum Theater*. Frankfurt/M. 1993
- Brecht**, Bertolt: „Kleines Organon für das Theater“ ebd.
- Brecht**, Bertolt: "Das moderne Theater ist das epische Theater" ebd.
- Brecht**, Bertolt: "Über das Theater der Chinesen" In: ders.: *Brecht zum Theater IV*. Berlin, Weimar 1964.
- Brecht**, Bertolt: "Das 'asiatische' Vorbild." In: ders.: *Schriften*. Berlin 1977.
- Brecht**, Bertolt: "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" In: ders.: *Schriften über das Theater*. Berlin 1977.
- Brockhaus** Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.8. Mannheim 1989
- Brockhaus** Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.9. Mannheim 1989
- Brockhaus** Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.11. Mannheim 1990
- Brockhaus** Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.13. Mannheim 1990.
- Buck**, Theo: „Man muß die Menschheit lieben“. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik - Sonderband Georg Büchner III*, München 1981.
- Büchner**, Georg: „Woyzeck“ In: ders.: *Georg Büchner - Werke und Briefe*. München 1980.
- Büchner**, Georg: *Gesammelte Werke*. (Goldmanns Gelbe Taschenbücher).
- Budde**, Antje: "Frauen-Rollen im Theater Chinas." in: Engelhardt, Barbara; Hörnigk, Therese; Masuch, Bettina (Hg.): *TheaterFrauenTheater*. (Recherchen Nr.5, Theater der Zeit) Berlin 2000
- Budde**, Antje: „Kunst? Kommerz? Konzept? - Das Internationale Festival des experimentellen Theaters in Shanghai.“ In: *Theater der Zeit*. 1999/3
- Budde**, Antje: „‘We believe that theatre is not a knife blunt from overuse...’ – Das Studienjahr 1990/91 an der Theaterhochschule Beijing.“ In: *Newsletter. Frauen und China*. 1992/3
- Budde**, Antje: *Wer wartet in China auf Godot? – Worauf warten wir? Experiment und Krise. Die Kontinuität des Bruchs am Beispiel des Sprechtheaters in der VR China*. (MA, Humboldt-Universität zu Berlin). Berlin 1993.
- Budde**, Antje: "Zwischen den Stühlen. Theatrales Tischerücken im Haus der Kulturen der Welt, Berlin" In: *Theater der Zeit* 2000/10 (Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000)
- Cao**, Yu: *Der Pekingmensch*. In: Eberstein, Bernd (Hg.): *Moderne Stücke aus China*. Frankfurt/M. 1980
- Chang**, King-yu: "Eine Interpretation der konfuzianischen Tugenden und ihre Bedeutung für die Modernisierung Chinas." in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Cechov**, A.P.: *Višnevyyj sad*. Moskva 1950. А.П. Чехов: "Вишневый Сад." Москва 1950 (Der Kirschgarten.)
- Cheng**, Hanbang: „Die ethische Lehre von Konfuzius und die moralische Erziehung der Schüler und Studenten in der Gegenwart.“ in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Cheng**, Jin: *Chronik der VR China 1949-1984*. Beijing 1986
- Cheng**, Julie: *Gesichter der Peking-Oper*, Hamburg 1990
- CLF** (Hg.): *Die neue Kultur des Verstehens* (PR Material). Heidelberg 1997
- Craig**, Edward Gordon: *Der Schauspieler und die Über-Marionette*. (1908). in: Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek b. Hamburg 1986
- Deuter**, Ulrich: „Das Erfinden von Gewußtem - Gespräch mit Roberto Ciulli über Schauspiel-ausbildung.“ In: *Theater der Zeit*. 1997/ Heft 1
- Dijk**, Hans van/ Schmid, Andreas: „Bildende Künste nach der Kulturrevolution - Stilentwicklungen und theoretische Debatten.“ In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.) *China Avantgarde*. Berlin 1993.
- Domes**, Jürgen: *Politische Landeskunde der VR China*. Berlin 1982
- Duden** - *Das Herkunftswörterbuch*. Bd.7. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1989
- Duo**, Duo „Geburtstag.“ In: Martin-Liao, Tienchi (Hg.): *Arcus Texte*. Bochum 1995
- Eberhard**, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. München 1996

- Eberstein, Bernd:** *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert.* Wiesbaden 1983
- Eberstein, Bernd:** *Moderne Stücke aus China.* Frankfurt/M. 1980
- Egeltraud, Ortrun:** „Das Warten hört auf, das Töten geht weiter.“ In: *Berliner Zeitung.* 15.03.1993
- Elias, Norbert:** *Über den Prozeß der Zivilisation.* 2 Bände, Frankfurt/M. 1992 (17.Aufl.)
- Epstein, Israel:** *Vom Opiumkrieg bis zur Befreiung.* Beijing 1985.
- Ertel, Erhard:** „Leib is live.“ In: Mime Centrum Berlin/ tanzAKTUELL/ Hebbel-Theater Berlin (Hg.): *Der soziale Klang der Geste. Theoretische und praktische Dimensionen menschlicher Körpererfahrung in Kunst und Alltag.* Internationales Symposium. Berlin 1990
- Fairbank, John K.:** *Geschichte des modernen China 1800-1985.* München 1989
- Fa, Dawei:** „Die ‚Kunst der Neuen Tendenzen‘“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China.* Bad Honnef 1991.
- Fang, Percy Jucheng/ Fang, Lucy Guinong:** *Zhou Enlai - Ein Portrait.* Beijing 1990
- Felber, Roland:** „Zur Demokratie-Problematik in der neueren chinesischen Geschichte.“ in: *Comparativ.* 1992/ Heft 2
- Fessen-Henjes, Irmtraud:** „Der Peking Stil im traditionellen chinesischen Musiktheater und seine nationale Bedeutung.“ in: *Archív Orientální.* Praha Dezember 1996
- Fessen-Henjes, Irmtraud:** „Die Pekingoper im 20. Jahrhundert - lebendige kulturelle Tradition im Kampf zwischen künstlerischer Gestaltung der Gegenwart und politischem Utilitarismus.“ In: *asien afrika lateinamerika.* Heft 3. Bd.8. Berlin 1980
- Fessen-Henjes, Irmtraud:** „Xu Xiaozhong“ In: *Lexikon Theater International.* Berlin 1995
- Fiebach, Joachim:** „Beweglichkeit, Visualisierung und Theater zwischen 1900 und 1930.“ In: *Brecht 90 - Schwierigkeiten mit der Kommunikation?* Schöneiche b. Berlin 1991
- Fiebach, Joachim:** „Theater als ständiges Experiment“, in: *Kreativität und Dialog - Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa.* Berlin 1983
- Fiebach, Joachim:** „Theaterstudien als Cultural Studies.“ In: *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik.* September 1996/ Heft 27
- Fiebach, Joachim:** „Theaterstudien als Cultural Studies.“ in: *Keine Hoffnung. Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität.* in: Fiebach, Joachim/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Berliner Theaterwissenschaft.* Bd. 4. Berlin 1998
- Fiebach, Joachim:** „Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten.“ in: Fiebach, Joachim/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte und des darstellenden Verhaltens.* Berlin 1996
- Fiebach, Joachim/ Münz, Rudolf:** „Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung.(1974)“ In: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis.* In: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Hg.): *Wege der Forschung.* Bd. 548. Darmstadt 1981
- Fiebach, Joachim:** *Von Craig bis Brecht. Studien zur Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts.* Berlin 1991
- Fischer, Ernst Peter:** *Das Schöne und das Biest. Ästhetische Momente in der Wissenschaft.* München 1997
- Fischer-Lichte, Erika:** „Auf der Suche nach einem neuen Theater - Retheatralisierung als produktive Rezeption des fernöstlichen Theaters“. in: *Jahrbuch für internationale Germanistik.* Jg. XXII, Heft 1, Tübingen 1990
- Fischer-Lichte, Erika:** „Das Weimarer Hoftheater - die Experimentierbühne der Klassiker.“ in: dies.: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters.* Basel 1993
- Forke, Alfred:** *Chinesische Dramen der Yüan-Dynastie,* Wiesbaden 1978
- Foucault, Michel:** *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt/M. 1976
- Frick, Heike:** „Interkulturelle Annäherung an das Fremde und westliche Paradigmen: Zur Diskussion der ‘civil society’ in China.“ In: *Newsletter - Frauen und China.* Juli 1993/ Nr. 5
- Fried, Nico:** „Der Dissident und das Menschenrecht auf Rauchen - Warum Wei Jingsheng sich auch in den USA verfolgt fühlt.“ In: *Berliner Zeitung.* 21. Januar 1999.
- Friedell, Egon** *Kulturgeschichte der Neuzeit,* Bd.1, München 1991 (1927)

- Gan**, Bau: „Das Schwerterpaar.“ In: Schwarz, Ernst (Hg.): *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa*. Bd. 1. Berlin 1976
- Gao**, Minglu: „Eine Chronologie der modernen chinesischen Kunst“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991.
- Gao**, Xingjian: „Die Busstation. Lyrische Komödie aus dem Alltag.“ übersetzt von Anja Gleboff in: Fessen-Henjes, Irmtraud (Hg.): *Das Nirwana des ‚Hundemanns‘ und andere chinesische Stücke*. Berlin 1993.
- Gao**, Xingjian: „Die Dramaturgie des Stücks und der neutrale Schauspieler“ in: ders.: *Nächtliche Wanderung*. in: Gao, Xingjian: *Nächtliche Wanderung. Reflektionen über das Theater*. Neckargemünd 2000
- Gao**, Xingjian: „Bloß keine Theorien!“ ebd.
- Gao**, Xingjian: „Was für ein Theater brauchen wir?“ ebd.
- Gao**, Xingjian: „Mein Verhältnis zu Brecht.“ In: *Theater heute*. 1987/2.
- Geertz**, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/ M. 1991.
- Geißler**, Erhard (Hg.) *Kleine Enzyklopädie Leben*. Leipzig 1981
- Gernet**, Jacques: *Die chinesische Welt*. Frankfurt/M. 1988
- Gernet**, Jacques: „Sozialgeschichte und Ideenentwicklung in China und Griechenland vom 6. bis zum 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung“ In: Vernant, Jean-Pierre (Hg.) *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Frankfurt/M. 1987
- Gissenwehrer**, Michael: „Die komische Kontrastfigur im Jingju (sog. Pekingoper).“ In: Dietrich, Margret (Hg.): *Worüber lacht das Publikum im Theater? Spass und Betroffenheit - Einst und Heute*. Wien, Köln 1984
- Goethe**, Johann Wolfgang: „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt.“ in: ders.: *Schriften zur Literatur*. Bd. 3 Berlin 1973
- Goethe**, Johann Wolfgang: „Wilhelm Meisters Lehrjahre.“ In: *Goethe. Berliner Ausgabe*. Bd. 10. Berlin 1971
- Goethe**, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. (Nachwort) In: *Goethe. Berliner Ausgabe*. Bd.9. Berlin, Weimar 1979
- Goleman**, Daniel: *Emotionale Intelligenz*. München 1997
- Goody**, Jack/ Watt, Ian: „Konsequenzen der Literalität.“ in: Goody, Jack/ Watt, Ian/ Gough, Kathleen: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/ M. 1986
- Gough**, Kathleen: „Implikationen der Literalität im traditionellen China und Indien.“ in: Goody , Jack/ Watt, Ian/ Gough, Kathleen: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/ M. 1986
- Granet**, Marcel: *Das chinesische Denken*. Frankfurt/ M. 1989
- Hartmann**, Sascha: *JA oder/und NEIN (1992) von Gao Xingjian*. Bochum 1999. Edition Cathay Bd.40.
- Haß**, Ulrike: „Die dritte Sache.“ in: *Theater der Zeit*. 1995/ Heft 6.
- Hawking**, Stephen: *Die illustrierte kurze Geschichte der Zeit*. Reinbek b. Hamburg 1997
- Haus** der Kulturen der Welt (Hg.): *China Avantgarde*. (Katalog). Berlin 1993
- Herrmann**, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (1920).“ in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. in: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Hg.): *Wege der Forschung*. Bd. 548. Darmstadt 1981
- Herzog**, Werner: *Woyzeck - Film nach dem Bühnenfragment von Georg Büchner*. (BRD 1978, 82 Minuten, atlas film+av, Duisburg)
- Hinck**, Walter: „Büchner und Brecht“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik - Sonderband Georg Büchner III*, München 1981.
- Ho**, Fung-Lung: *Aus Chinas Küchen. 365 Rezepte aus dem Reich der Mitte*. Bern 1993
- Hu**, Shi: *Autobiographie mit Vierzig*. Dortmund 1998
- Huang**, Yongping: „Bedeutendes, das völlig leer ist. ‚Dada und Zen‘“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991
- Huc**, früherer apostolischer Missionar in China: *Das Chinesische Reich*. 1. Teil. Leipzig 1856

- Hurtzig**, Hannah: „Dresden 1996.“ In: „Theater der Welt historisch.“ In: Fiebach, Joachim (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin. Arbeitsbuch II/99* hrg. von „Theater der Zeit“ und dem „Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts (ITI). Berlin 1999.
- Jocks**, Heinz-Norbert: „Im Bauch der Moderne“ in: Jocks, Heinz-Norbert/ Polenz, Harald/ Raddatz, Frank-M./ Schäfer, Helmut: *Die Theatervisionen des Roberto Ciulli. Bruchstücke*. Essen 1991
- Kang**, Yo-wei (Youwei): „Eingabe über die Notwendigkeit eines allgemeinen Verbots des Fußeinbindens.“ in: Schwarz, Ernst (Hg.): *Der Ruf der Phönixflöte*. Bd.2 Berlin 1976
- Kaulbach**, Barbara M.: „Mignon auf der chinesischen Bühne“ in: Debon, Günter/ Hsia, Adrian (Hg.) *Goethe und China - China und Goethe*. Bern, Frankfurt/M., New York 1985
- Kisch**, Egon Erwin: *Parallel zum chinesischen Theater*. in: Uhse, Bodo/ Kisch, Gisela (Hrg.) *Egon Kisch. Gesammelte Werke*. Bd.3. Berlin, Weimar. 1989.
- Kleist**, Heinrich von: „Über das Marionettentheater.“ in: Victor, Walther (Hg.) *Kleist - Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1959
- Klett**, Renate: „Die Grausamkeit der Windmaschine.“ In: *Theater heute*. Heft 8/1994
- Kluxen**, Kurt: *Geschichte Englands*. Stuttgart 1991
- Kollektiv** für Literaturgeschichte (Hg.): *Romanführer A-Z. Bd.1 Von den Anfängen bis Ende des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1982.
- Kotzenberg**, Heike: „Das Motiv der Hunnenbraut Wang Chao-chün in der Dichtung und Male-ri Chinas“ in: Ptak, Roderich/ Englert, Sigfried (Hg.): *Ganz allmählich - Aufsätze zur ostasiatischen Literatur insbesondere zur chinesischen Lyrik*. Heidelberg 1986
- Kristeva**, Julia: *Die Chinesin - Die Rolle der Frau in China*. Frankfurt/M., Berlin, Wien. 1982
- Krott**, Martin: „Ein Wesen namens „mittlere Gestalt“ - Zur Realismusdebatte.“ in: ders.: *Politisches Theater im Peking Frühlings 1978*. in: Martin, Helmut (Hg.): *Chinathemen*. Bd.1. Bochum 1980
- Krott**, Martin: *Politisches Theater im Peking Frühlings 1998*. „Aus der Stille“ von Zong Fuxian. Übersetzung und Kommentar. Bochum 1980. (Chinathemen; Bd.1)
- Krug**, Hartmut: „Die Sprache des Hundemanns.“ in: *Tagesspiegel*. 17.03.1993
- Kuang**, Yaming: „Über den aktuellen Wert aller positiven Faktoren in der ‘Menschenlehre’ von Konfuzius“ in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Kubin**, Wolfgang: „Der unstete Affe - Zum Problem des Selbst im Konfuzianismus.“ in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Langenscheidts** Taschenwörterbuch Englisch-Deutsch. Berlin, München, Wien, Zürich, New York 1990
- Lao**, She: „Das Teehaus.“ In: Eberstein, Bernd (Hg.): *Moderne Stücke aus China*. Frankfurt/M. 1980
- Latsch**, Marie-Luise: *Der Mondkalender und fünf traditionelle Feste*. Beijing 1984
- Lau**, Kwok Keung: „Eine Interpretation der konfuzianischen Tugenden und ihrer Bedeutung für die Modernisierung China.“ in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Lee**, San-Kyong: *Ostasien und Amerika - Begegnungen in Drama und Theater*. Würzburg 1998
- Lecker**, Martina: *Mime, Mimesis und Technologie*. München 1995
- Lévi-Strauss**, Claude: *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt/ M. 1981
- Lévi-Strauss**, Claude: *Traurige Tropen*. Leipzig 1988
- Lexikon** deutschsprachiger Schriftsteller. Leipzig 1987.
- Li**, Leyi: *Entwicklung der chinesischen Schrift am Beispiel von 500 Schriftzeichen*. Beijing 1993
- Li**, Longyu: „Ödland und Mensch“ in: Fessen-Henjes, Irmtraud (Hg.) *‘Das Nirwana des Hundemanns’ und andere chinesische Stücke*. Berlin 1993
- Li**, Zehou: *Der Weg des Schönen - Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg, Basel, Wien 1992
- Liang**, Heping/ Stobbe, Ulrike: *Cui Jian und die Geburt der chinesischen Rockmusik*. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *China Avantgarde*. Berlin 1993
- Lin**, Yutang: *Mein Land und mein Volk*. Stuttgart/ Berlin (keine Jahreszahl angegeben)

- Link**, Hans: *Die Geschichte von den Goldmünzen (Chin-ch'ien chi)*. Übersetzung und Kommen-tar. Wiesbaden 1978
- Lu**, Ssün (Xun): *Morgenblüten abends gepflückt. Eine Auswahl aus seinem Werk*. Hg. von Johanna Herzfeldt. Berlin 1958
- Lu**, Ssün (Xun): *Dorfoper*. in: ebd.
- Lu**, Xun: „Der Untergang der fremdländischen Kleidung.“ in: ders.: *In tiefer Nacht geschrie-ben*. Leipzig 1981
- Lu**, Xun: „Gedanken anlässlich einer Fotografie meines Sohnes.“ in: ders.: *Die Methode wilde Tiere abzurichten*. Berlin 1981
- Lu**, Xun: *Kurze Geschichte der chinesischen Romandichtung*. Beijing 1981
- Lu**, Xun: „Tagebuch eines Wahnsinnigen.“ in: ders.: *In tiefer Nacht geschrieben*. Leipzig 1986
- Lurker**, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991
- Ma**, Chih-yüan (Zhiyuan): „Herbst im Han-Palast.“ in: Forke, Alfred: *Chinesische Dramen der Yüan-Dynastie*, Wiesbaden 1978
- Mann**, Otto: „Chinas Premier setzt Dissidenten mit Kriminellen gleich.“ in: *Berliner Zeitung*. 16.03.1999
- Mao**, Tse-Tung(Mao, Zedong): Einleitende Worte (2. Mai 1942) in: ders. Reden bei der Aussprache in Yen-an über Literatur und Kunst. Peking 1967
- Mao**, Tse-Tung (Zedong): *Über die neue Demokratie*. in: ders. *Ausgewählte Schriften*. Bd.3 Berlin 1956
- Markov**, Walter: *Revolutionen im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799*. Bd.1. Leipzig 1986
- Märten**, Lu: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*. Dresden 1982
- Meng**, Jinghui: „Experimentelles Theater in Peking“ In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *China Avantgarde*. Berlin 1993
- Meng**, Mei: „China-Avantgarde. Interview mit Fa Dawei.“ In: Drachenbrücke (Hg.) *Gebrochene Bilder. Junge Kunst aus China*. Bad Honnef 1991.
- Mennemeier**, Norbert Franz/ Fischer-Lichte, Erika (Hg.) „Vorwort“ in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen und Basel 1994, S.XVI
- Meyers Neues Lexikon**. Bd.7. Leipzig 1973
- Mittag**, Achim: „Zeitkonzepte in China.“ in: Müller, Klaus E./ Rüsen, Jörn (Hg.): *Historische Sinnbildung*. Reinbek bei Hamburg 1997
- Moritz**, Ralf (Hg.): *Konfuzius.Gespräche*. (Lun-yu) Leipzig 1982
- Moritz**, Ralf: *Die Philosophie im alten China*. Berlin 1990
- Mühlhahn**, Klaus: „Meta - Sinologie - Theoretische Überlegungen zu den Grundlagen interkul-turellen Verstehens.“ In: *Newsletter. Frauen und China*. Nr. 5. Berlin Juli 1993.
- Münz**, Rudolf: „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns.“ in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*. Ges. - Sprachw. R. XXIII (1974) 3/ 4
- Münz**, Rudolf: „Zwei Dokumente zur Geschichte der Theaterwissenschaft an der Berliner Universität.“ in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*. Ges.-Sprachw. R. XXIII (1974) 3/ 4
- Needham**, Joseph: *Wissenschaft und Zivilisation in China*. Bd.1. Frankfurt/M. 1984
- Negt**, Oskar: *Modernisierung im Zeichen des Drachen. - China und der europäische Mythos der Moderne*. Frankfurt/ M. 1988
- Paul**, Barbara: „Der Ferne Osten in seiner Wirkung auf das Theater Europas vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert.“ In: Akademie der Künste (Hg.) '...Ich werde deinen Schatten essen' - *Das Theater des Fernen Ostens*. Berlin 1985
- Pischner**, Hans: *Musik in China*. Berlin 1955.
- Pohl**, Karl-Heinz: „Einführung“ in: Li, Zehou: *Der Weg des Schönen - Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg, Basel, Wien 1992
- Porter**, Bill: *Die Berge hüten das Geheimnis - Begegnungen mit chinesischen Eremiten*. Düs-seldorf 1994
- Poschmann**, Henri: *Georg Büchner - Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*. Berlin/ Weimar 1985
- Průšek**, Jaroslav: *Die Literatur der Befreiten Gebiete und ihre Volkstraditionen*. Prag 1955.

- Ptak**, Roderich: *Die Dramen des Cheng T'ing-yü*. Göppingen 1979
- Reinhold**, Gisela: *Bruch ins Licht. Über den Einfluß des französischen Theaters der Avantgarde auf die Einakter von Gao Xingjian*. Freie Universität Berlin 1988 (MA).
- Reisse-Juttka**, Rosemarie: *Geschichte und Struktur der chinesischen Gesellschaft*. Stuttgart-Bad-Cannstatt 1977
- Renné**, Mark: „Godot auf Chinesisch.Gao Xingjian“ in: *Das neue China*. Nr.2, April 1991
- Rischbieter**, Henning: „China und Thalia - Fragen nach der ersten chinesischen Inszenierung an einem deutschen Stadttheater.“ In: *Theater heute*. 1988/ Heft 12
- Roetz**, Heiner: *Konfuzius*. München 1998
- „**Sängerin** Han E, Die“. in: *Was ist ein Glücksfall. Altchinesische Anekdoten und Gleichnisse*. Leipzig/Weimar 1978
- Schauspielführer** A-Z. Bd.2. Berlin 1986
- Schechner**, Richard: „Formen der Annäherung zwischen anthropologischem und theatralischem Denken.“ in: ders. *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek b. Hamburg 1990
- Scheibner**, Brigitte/ Scherner, Helga: „Einleitung“ In: Sun, Yatsen: *Reden und Schriften*. Leipzig 1974.
- Schiller, Friedrich: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. in: ders. *Sämtliche Werke* Bd. 5.1. (Berliner Ausgabe) Berlin 1990
- Schlaffer**, Heinz: „Einleitung“ in: Goody, Jack/ Watt, Ian/ Gough, Kathleen: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt/ M. 1986
- Schlenker**, Wolfram: „Ein neuer Haifisch - Die 'Dreigroschenoper' zu Brechts 100sten in Peking“ In: *Dreigroschenheft*. 1998/4 (Augsburg)
- Schlenker**, Wolfram: „Brecht hinter der großen Mauer.“ In: Grimm/ Hermand (Hg.): *Brecht - Jahrbuch 1980*, Frankfurt 1981
- Schlenker**, Wolfram: „Abrechnung mit der Viererbande“ („Galileo Galilei“ - Inszenierung in Peking). In: *Theater heute*. 1979/6
- Schmidt-Glintzer**, Helwig: *Geschichte der chinesischen Literatur*. München u.a. 1990
- Schumacher**, Ernst: „Das Gestische in der darstellenden Kunst des Ostens und des Westens“ in: Akademie der Künste (Hg.) '...Ich werde deinen Schatten essen' - *Das Theater des Fernen Ostens*. Berlin 1985
- Schwarz**, Ernst (Hg.): *Laudse. Daudedsching*. (Laozi - Daodejing) Leipzig 1985.
- Speck**, Josef: *Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe*. Bd.1. Göttingen 1980
- Steen**, Andreas: *Der lange Marsch des Rock'n Roll. Pop- und Rockmusik in der VR China*. Hamburg 1996 (in: *Berliner Chinastudien*. Bd.32)
- Steiner**, Gerhard/ Greiner-Mai, Herbert/ Lehmann, Wolfgang (Hg.): *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller*. Bd.1-3. Leipzig 1981
- Stroemfeld**/ Roter Stern (Hg.): *Georg Büchner: 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*. (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe. Darmstadt 2.August - 27.September 1987). Basel, Frankfurt/M. 1987.
- Theater** an der Ruhr (Hg.): *PR - Materialien*. Mülheim 1998
- Theater** an der Ruhr (Hg.): *Internationale Kulturarbeit des THEATER AN DER RUHR*. (PR - Infoblatt 1995)
- Thieringer**, Thomas: „Menschen haben keine Geschichte mehr - Theater aus Peking und Massachusetts.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. 21.7.1995.
- Tilly**, Charles: *Die europäischen Revolutionen*. München 1999
- Tszechow**, Anton: *Der Kirschgarten*. Stuttgart 1994.
- Vittinghoff**, Natascha: *Geschichte der Partei entwunden - Eine semiotische Analyse des Dramas 'Jiang Qing und ihre Ehemänner' (1991) von Sha Yexin*. Dortmund 1995
- Volksrepublik China 1949 – 1979, Die**. Eine kommentierte Chronik. Berlin 1980
- Wang**, Sche-Fu/ Guan, Han-Tsching: *Das Westzimmer. Ein chinesisches Singspiel aus dem dreizehnten Jahrhundert*. (Übersetzung: Vincenz Hundhausen) Peking, Leipzig 1926



- Weber**, Max: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen 1988)
- Weber**, Max: „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen.“ in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen 1988
- Wesemann**, Arnd: Mou Sens Xi Ju Che Jian - Chinas erstes freies Avantgardetheater auf Welttournee. In: Theater der Zeit. Heft 6/ 1995
- Wilhelm**, Richard: *Mongdsi. (Mongko)*. Buch III A. Jena 1916
- Wissenspeicher** Physik. Berlin 1975
- Wu**, Tschöng-Ön (Cheng'en): *Die Pilgerfahrt nach dem Westen*. Rudolstadt 1962.
- Wu**, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu: *Peking-Oper und Mei Lanfang*. Beijing 1984
- Yang**, Yiren: „Goethe in chinesischer Art.“ in: *China heute*. Nr.8, August 1994
- Zhang**, Qizhi: „Das Gedankengut von Konfuzius und die gegenwärtige Welt.“ in: Krieger, Silke/ Trauzettel, Rolf (Hg.): *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*. Mainz 1990
- Zhao**, Henry Z.: „Die Begründung eines modernen Zen-Theater - einige kurze Erläuterungen zu Gao Xingjians jüngsten Stücken.“ in: Gao, Xingjian: *Nächtliche Wanderung. Reflektionen über das Theater*. Neckargemünd 2000
- Zhong Kui**. *Bezwinger der Teufel. Altchinesisches Volksbuch*. Leipzig, Weimar 1987.

## Englischsprachige Literatur

- Asia** Committee of the European Science Foundation (Ed.): *Asia and Europe towards the 21st century - Research and education at a European level*. Strasbourg 1997
- Banham**, Martin (Hg.): *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge 1988
- Barmé**, Geremie R.: „To screw foreigners is patriotic: China's Avant-Garde nationalists.“ In: *The China Journal*. No. 34. July 1995
- Black**, Myrtle: „Don't come back to me after we're divorced“. In: *Beijing Scene*. 24.8. – 20.9.1995. Bd.1. 12. Ausgabe.
- Blader**, Susan: „Oral Narrative and Its Transformation into Print: Bai Yutang, 白玉堂 by Jin Shengbo 金声伯?“ (abstract) In: *Nordic Institute of Asian Studies NIAS: International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.- 31. August 1996 (lose Blattsammlung)
- Børdahl**, Vibeke: *The oral tradition of Yangzhou Storytelling*. Richmond 1996.
- Chang**, Jung: *Wild swans - three daughters of China*. London 1991
- Chen**, Jingpan: *Confucius as a teacher. Philosophy of Confucius with special reference to its educational implications*. (PhD at the University of Toronto 1940) Beijing 1990
- Chen**, Lin: „'Hai Rui dismissed from Office' and China's Oppositions Movement, 1958-1959“, in: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People's Republik of China*, New York 1987
- Cochrane**, Claire: „The Pervasiveness of the Commonplace: The Historian and the Amateur Theatre.“ in: *Theatre Research International*. Vol. 26, No. 3, October 2001.
- Coward**, Barry: *The Stuart Age. England 1603-1714*. London, New York 1990
- Denton**, Kirk A.: *Modern Chinese Literary Thought - Writings on Literature 1893-1945*. Stanford 1996
- Dong**, Caishi (Hg.): *The Revolution of 1911: Turning point in modern Chinese history*. Beijing 1991
- Du**, Xichuan/ Zhang, Lingyuan: *China's legal system: A general survey*. Beijing 1990
- Du**, Wenwei: „Xiaopin: Chinese Theatrical Skits as Both Creatures and Critics of Commercialism“. in: *The China Quarterly. an international journal for the study of China*. June 1998. Nr.154
- Duan**, Baolin: *On historical development of Folktale and Story telling* (Ping Hua). (abstract) In: *Nordic Institute of Asian Studies NIAS: International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)
- Eberstein**, Bernd (Hg.): *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Bd.4. The Drama*. Leiden u.a. 1990

- Esherick**, Joseph W./ Wasserstorm, Jeffrey N.: "Acting out democracy: political theatre in modern China." in: *The Journal of Asian Studies*. Vol. 49. Nr. 4. November 1990
- Fang**, Percy Jucheng/ Fang, Lucy Guinong J.: *Zhou Enlai – Ein Porträt*. Beijing 1990.
- Fong**, Gilbert C.F.: „Introduction“ in: Gao, Xingjian: *The Other Shore. Plays by Gao Xingjian*. Hongkong 2000.
- Fu**, Qifeng: *Chinese Acrobatics through the Ages*. Beijing 1985
- Gao**, Shiyu: "A fixed state of affairs and mispositioned status: gender relations during the Sui, Tang, Five Dynasties and Song dynasty." in: Min, Jiayin (Hg.) *The Chalice and the Blade in Chinese culture. Gender relations and social models*. Beijing 1995.
- Guo**, Moruo: *Selected works of Guo Moruo - Five historical plays*. Beijing 1994
- Guo**, Moruo: „Twinflowers“; „Qu Yuan.(1942)“; „Wu Zetian.(1960)“ in: ders.: *Selected Works of Guo Moruo - Five Historical Plays*. Beijing 1984
- He**, Zhaowu/ Bu, Jinzhi/ Tang, Yuyuan/ Sun, Kaitai: *An intellectual history of China*. Beijing 1991
- Huang**, Zuolin: "Mei Lanfang, Stanislawski und Brecht - Eine vergleichende Studie." In: Wu, Zuguang/ Huang, Zuolin/ Mei, Shaowu: *Peking-Oper und Mei Lanfang*. Beijing 1984.
- Hsia**, Adrian: "Huang Zuolins Ideal of drama and Bertolt Brecht." In: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin (Hg.): *Drama in the People's Republic of China*. New York 1987.
- Hutton**, Patrick H.: „The role of memory in the historiography of the French revolution.“ in: *History and Theory Studies in the Philosophy of History*. Vol. XXX. 1991
- Koepping**, Klaus-Peter: „Bodies in the Field: Sexual Taboos, Self-Revelation and the Limits of Reflexivity in Anthropological Fieldwork (and Writing).“ in: Giordano, Christian/ Greverus, Ina-Maria/ Römhild, Regina (Hg.): *Anthropological Journal on European Cultures*. Vol.7 (II). Nr.1/1998
- Kraus**, Richard Curt: *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York, Oxford 1989
- Legge**, James: „The Works of Mencius“. in: ders.: *The Four Books*. Shanghai 1930
- Lu**, Xun: „On Photography.(1925)“ in: Denton, Kirk A. (Hg.): *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature 1893-1945*. Stanford/ California 1996
- Mackerras**, Colin: *Chinese Drama. A Historical Survey*. Beijing 1990
- Mackerras**, Colin: *Modern China. A Chronology from 1842 to the present*. London 1982
- Mackerras**, Colin: "Modernization and Contemporary Theatre: Commercialization and Professionalization" in: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People's Republic of China*, New York 1987
- Mu**, Qian: „Meng unshakles ‚Anarchist‘“ In: *China Daily*. 3.11.1998
- Needham**, Joseph/ Ronan, Colin A.: *The shorter science and civilisation in China - An abridgement of Joseph Needhams original text*. Vol.1 Cambridge 1978
- Pan**, Xiaofeng: *The stagecraft of Peking Opera - From its origins to the present day*. Beijing 1995
- Riley**, Jo: *Chinese theatre and the actor in performance*. Cambridge 1997
- Riley**, Josephine/ Gissenwehrer, Michael: „The Myth of Gao Xingjian“ in: Josephine Riley/ Else Unterrieder (Hg.): *Haishi zou hao. Chinese Poetry, Drama&Literature. of the 1980's*. Bonn 1989
- Schechner**, Richard: *Environmental Theatre*. New York 1973
- Shapiro**, Sidney: *The Law and the Lore of China's Criminal Justice*. Beijing 1990
- Speshnev**, N.: „Psychological aspects of the perception of quyi arts in Chinese audiences. (abstract)“ in: *Nordic Institute of Asian Studies NIAS: International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31 August 1996 (lose Blattsammlung)
- Staiger**, Brunhild: „Classical Heritage and May Fourth Movement.“ in: Orientální ústav (Hg.): *The May Fourth Movement in China*. (Major papers prepared for the XX International Congress of Chinese studies.) Prague 1968
- Sun**, Jie (Hg.): *Peking Opera Painted Faces. With notes on 200 Operas*. Beijing 1994.
- Sun**, William Huizhu: „Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht on China's Stage and Their Aesthetic Significance“, in: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People's Republik of China*, New York 1987

- Tam**, Kwok-kan: *Ibsen and Ibsenism in China 1908-1997: A Critical-Annotated Bibliography of Criticism, Translation and Performance*. Hongkong 1998
- Trapido**, Joel (Hg.): *An international dictionary of theatre language*. Westport/ Connecticut 1985.
- Tung**, Constantine: „Tradition and Experience of the Drama of the People's Republic of China“ In: Tung, Constantine/ MacKerras, Colin: *Drama in the People's Republic of China*. New York 1987.
- Weiss**, Ruth F.: *Lu Xun - A Chinese writer for all times*. Beijing 1985
- Werle-Burger**, Helga: „Influence of puppet-theatre and film on Chinese opera-stage. Interactions of the media storytelling, puppet-opera, human-opera and film. (abstract)“ in: *Nordic Institute of Asian Studies NIAS: International workshop on oral literature in modern China*. Copenhagen 29.-31. August 1996 (lose Blattsammlung)
- Zhao**, Gang: „New wave of plays hits Beijing.“ In: *China Daily*. 16.1.1995
- Zhao**, Menglin/ Yan, Jiqing: *Peking Opera Painted Faces*. Beijing 1994

## Chinesischsprachige Literatur

- Autorenkollektiv** (yi qun xijujia): *Fangxia ni de bianzi*. In: Yu, Lingxu (Hg.): *Zhongguo xin wenxue daxi 1927 - 1937* Bd. 16/ 2, Shanghai 1985. 一群戏剧家: „放下你的鞭子“ in: 于伶 序: 中国新文学大系1927-1937” 上海1985年. (*Leg deine Peitsche nieder*. In: *Kompendium neuer chinesischer Literatur 1927-1937*)
- „**Beijing** jinian „Da leiyu“ shang yan yi bai zhou nian“ In: *Xiju Bao*. 1959/13. „北京纪念‘大雷雨’上演一百周年“ In: 戏剧报. 1959年第十三期. („Peking erinnert an die Aufführung von ‚Das Gewitter‘ zum 100. Jahrestag“ In: *Zeitschrift für Theater*)
- Bixina**: „Dandong zhi si.“ In: ders.: *Bixina wenji*, Beijing 1986 毕希纳: „丹东之死“ In: ders. 《毕希纳文集》 北京 1986年 (Büchner: „Dantons Tod.“ In: ders.: *Büchners Gesammelte Werke*)
- Bixina**: „Woyicaike“ Li Shixun fanyi. In: *Bixina wenji*. Beijing 1986. 毕希纳: „沃伊采克“ 李士勋 翻译 In: ders.: 毕希纳文集. 北京1986年 (Büchner: „Woyzeck“ übersetzt von Li Shixun. In: *Büchners gesammelte Werke*.)
- Budde**, Antje:
- Interview mit Bao Lie 鲍烈 und Li Fazeng 李法曾 am 08.06.1994 (Mitschrift)*
  - Interview mit Guo Tao (geb.1967) 郭涛 am 07.10.1994 (Video)*
  - Interview mit Li Fazeng (geb.1941) 李法曾 am 09.08.1994. (Mitschrift)*
  - Interview mit Li Ke 李可 am 27.09.1994 (Video)*
  - Interview mit Liu Tiegang (geb. 1948) 刘铁钢 am 23.08.1994 (Mitschrift)*
  - Interview mit Ma Shuliang (geb.1955) 马书良 am 03.11.1994 (Mitschrift)*
  - Interview mit Meng Jinghui (geb.1965) 孟京辉 am 30.09.1994 (Video)*
  - Interview mit Shu Qiang (geb. 1915) 舒强 am 08.06.1994 (Mitschrift)*
  - Interview mit Song Ge (geb.1932) 宋戈 am 20.9.1994. (Video)*
  - Interview mit Sun Hao (geb.1968) 孙皓 und She Nannan (geb.1965) 余南南 am 24.09.1994. (Video)*
  - Interview mit Tantai Renhui 澹台仁慧 (geb.1935) am 12.9.1995 (Mitschrift)*
  - Interview mit Wang Hong (geb.1962) 王虹 am 04.07.1995 (Mitschrift)*
  - Interview mit Wang Jingpeng 王镜鹏 und Diao Haiming 刁海明 am 29.09.1994 (Video)*
  - Interview mit Wu Xiaojiang (geb. 1953) 误晓江 am 02.10.1994 (Video)*
  - Interview mit Wu Yujuan (geb 1965) 伍宇娟 am 22.09.1995 (Mitschrift)*
  - Interview mit Xia Junyin (geb.1933) 夏钧寅 am 16.03.1994 (Mitschrift)*
  - Interview mit Xu Xiang 徐翔 am 03.10.1994 (Video)*
  - Interview mit Xue Dianjie (geb.1937) 薛殿杰 am 01.11.1995 (Mitschrift)*
  - Interview mit Yang Zongjing (geb. 1936) 杨宗镜 am 09.03.1994 (Mitschrift)*

- Bulaixite** (Brecht): „Bulaixite lun xiju“. Beijing 1990. 布莱希特: 布莱希特论戏剧. 北京1990年. (Brecht über das Theater.)
- Cao, Yu/ Gao, Xingjian/ Lin, Zhaohua:** „Guanyu ‚Juedui xinhao‘ de tongxin“ in: Gao, Xingjian: *Gao Xingjian xiju ji*. Beijing 1985. 曹禺/高行健/林兆华: „关于‘绝对信号’的通信“ in: 高行健: „高行健戏剧集“ 北京1985年 („Briefwechsel über ‚Warnsignal““ in: *Gao Xingjians gesammelte Theaterschriften*.)
- Chen, Baichen/ Dong, Jian (Hg.):** *Zhongguo xiandai xiju shi gao*. Beijing 1989. 陈白尘; 董健: „中国现代戏剧史稿“ 北京1989年. (Abriß der modernen chinesischen Theatergeschichte)
- Chen, Zhen/ Zhao, Zuoci (Hg.)** *Zhongguo mianju yishu - Art of Masks in China*. Beijing 1997. 中国面具艺术 - Art of Masks in China. 北京1997年
- Cihai,** 辞海” 上海1979年 Shanghai 1979 (Fundus der sprachlichen Wendungen, Lexikon)
- Ciyuan,** Beijing 1984, vol.1-4 ” 辞源“ 北京1984年 (Der Ursprung sprachlicher Wendungen, Lexikon)
- „Dashiji 1976.10-1979.12“** In: *Zhongguo xiju nianjian 1981*. Beijing 1981. „大事记1976.10-1979.12.“ In: 中国戏剧年鉴1981. 北京1981年.(„Chronik großer Ereignisse 1976.10-1979.12 In: *Chinesisches Theaterjahrbuch 1981*)
- Dehan hande xiuzhen cidian.** Beijing 1997. ”德汉汉德袖珍词典“ 北京1997年. (Taschenwörterbuch Deutsch/Chinesisch - Chinesisch/Deutsch.)
- Ding, Yanzhao:** „Fang xia ni de bianzi“. Dansheng, liuchuan he yanbian.“ In: *Shanghai xiju*. Heft2/ 1986. 丁言昭: „放下你的鞭子‘诞生, 流传和演变“ in: „上海戏剧“ 1986年第二本 („Leg deine Peitsche nieder“. Entstehung, Verbreitung, Entwicklung.“ in: *Theater Shanghai*.)
- Du, Dingyu (Hg.)** *Ying han xiju cidian - An English-Chinese dictionary of the theatre*“, Chengdu 1990. 杜定宇: „英汉戏剧辞典 - An English-Chinese dictionary of the theatre“成都1990年
- Du, Qingyuan:** „Bu xiang ‚hua‘ju que shi ‚xiju““ In: Xu, Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*. Beijing 1989. 杜清源: „不象‘话’剧却是‘戏剧““ In: 许国荣 (编): 高行健戏剧 研究. 北京1989年 („Nicht das ‚Sprech‘-Theater nachahmen, sondern sich auf das ‚Theater‘ besinnen“ in: *Forschungen zu Gao Xingjians Theater*.)
- Duo, Chengchun:** *1978-1998 Ershi nian mudu zhi xianzhuang. Zhongguo shehui xianzhuang*. Beijing 1989. 朵生春: 《1978/1998二十年目睹之现状·中国社会 现状》北京1998年 (1978-1998 - Zeugnisse der gegenwärtigen Lage aus zwanzig Jahren. Die gegenwärtige Lage der chinesischen Gesellschaft.)
- Feng, Lin:** *Zhongguo gongmin renquan duben*. Beijing 1998 冯林(主编): 《中国公民人权 读本》北京1998年 (Handbuch der Menschenrechte für den chinesischen Bürger)
- Gao, Xingjian/ Liu, Huiyuan:** „Juedui xinhao“ in: Gao, Xingjian: *Gao Xingjian xiju ji*. Beijing 1985. 高行健/刘会远: „绝对信号“ in: 高行健: „高行健戏剧集“ 北京1985年 („Warnsignal“ in: *Gao Xingjians gesammelte Theaterschriften*.)
- Gao, Xingjian:** „Wo de xijuguan“ in: ders.: *Gao Xingjian xiju ji*. Beijing 1985. 高行健: „我的戏剧观“ in: 高行健: „高行健戏剧集“ 北京1985年 („Meine Ansichten zum Theater“ in: *Gao Xingjians gesammelte Theaterschriften*.)
- Gao, Xingjian:** *Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu*. Beijing 1988. 高行健: 对一钟现代戏剧 的追求. 北京1988年. (Für ein modernes Theater.)
- Gao, Yang:** „Mei xi bi xin – ji ‚wanou zhi jia‘ daoyan Wu Xiaojian“ In: *Zhongguo xiju*. 1998/5. 高杨: „每戏必新 – 记‘玩偶之家’导演吴晓江“ In: 中国戏剧. 1998年第五期. („Jedes Stück muss etwas Neues sein. Anmerkungen des Regisseurs Wu Xiaojian zu der Inszenierung ‚Ein Puppenheim““ In: *Theater Chinas*)
- Ge, Yihong (Hg.):** *Zhongguo huaju tongshi*. Beijing 1990. 葛一虹: „中国话剧通史“ 北京 1990年. (*Allgemeine Geschichte des chinesischen Sprechtheaters*)
- Gong, Baorong:** „Xiao juchang yundong zhi lan shang - Antuowan jiqi ‚Ziyou jutuan““ In: *Xiju yishu*. 1998/ 2. 宫宝荣: „晓剧场运动之滥觞—安托万及其自由剧团“ In: 戏剧艺术. 1998年第二期 („Der überströmende Weinbecher der Bewegung des Kleinen Theaters - Antoine und sein ‚Théâtre Libre‘.“ In: *Theaterkunst*.)

- Guliyefu**, Ge Ni: „Guanyu pianduan wenti de zuotan.“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. 格•尼•古里也夫: „关于片断问题的座谈“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (G.N. Guliev: „Gespräch über Probleme bei Szenenstudien.“)
- Guliyefu**, Ge Ni: „Jieda youguan daoyan gongzuo de ji ge wenti“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. 格•尼•古里也夫: „解答有关导演工作的几个问题“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (G.N. Guliev: „Klärung einiger Fragen, die mit dem Beruf des Regisseurs zusammenhängen.“).
- Hong**, Gu: „‘Da Leiyu’ xin yanchu tansuo.“ In: *Xiju Bao*. 1959/16. „大雷雨‘新演出探索“ In: 戏剧报. 1959年16期. („Der Versuch einer Neuinszenierung von ‚Das Gewitter‘.“ In: *Zeitschrift für Theater*)
- He**, Yan/Zeng, Lihui/Qu, Liuyi: „Cui Wei he ‘Fangxia ni de bianzi’“ in: *Xin wenxue shiliao*. 1981/Heft 4. 何延, 曾立惠: „崔嵬和《放下你的鞭子》“ in: „新文学史料“ 1981年第4期 („Cui Wei und ‘Leg deine Peitsche nieder’“ in: *Materialien zur Neuen Literatur*)
- Hu**, Jingshu/ Chen, Youjin (Hg.) *Wenxue baike da cidian*. Beijing 1991. 胡敬署, 陈有进: „文学百科大辞典“北京1991年 (Großes Lexikon der Literatur)
- Huang**, Zuolin: *Wo yu xieyi xijuguan*. Beijing 1990. 黄佐临: „我与写意戏剧观“北京1990年. (Meine xieyi - Theaterkonzeption).
- Hui**, Chun: *Beijing gu xilou. Zheng Yi Ci Guan si fa ren shensi*. In: *Zhongguo Xiju*. Heft 5/ 1998. 慧春: „北京古戏楼。正乙祠官司发人深思“ in: „中国戏剧“1998年5月 (Ein klassisches Peking Theaterhaus. Die Firma des Teehauses Zheng Yi Ci Guan regt tiefes Nachdenken der Menschen an. In: *Theater Chinas*.)
- Jin**, Yan: „Wo de di yi ge laoshi.“ in: *Xiju yishu*. 1979, Heft3/4. 金焰: „我的第一个老师“ in: „戏剧艺术“ (Mein erster Lehrer. in: *Theaterkunst*.)
- Kuang**, Yinghui: „Chuangzuo, yanchu, pinglun ziliao.“ in: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989. S.101 ff. 匡映辉: „创作, 演出, 评论资料“ in: 中国戏剧年鉴. 北京1989年 („Materialien zum Schaffensprozeß, zur Aufführung und zu den Theaterkritiken“ in: *Jahrbuch des chinesischen Theaters* 1989)
- Kuliniefu**, Bao Ge: „Zhongguo gudian jumu ‘Shi yuzhuo’ de pianduan paiyan“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. 鲍•格•库里涅夫: „中国古典剧目‘拾玉镯’的片断排演“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (Kulinev: „Die Szenenprobenarbeit zu Chinas klassischem Stück ‚Das verlorene Jade-armband‘“)
- Leikefu**, A.V.: „Juchang zaoxing yishu“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. AB•雷科夫: „剧场造型艺术“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (Rykov: „Die Kunst der Bühnengestaltung“ In: *Studien zum Theater*)
- Leikefu**, A.V.: „Wo zenme sheji gao’erji de juban“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. AB•雷科夫: „我怎么设计高尔基的剧本“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (Rykov: „Wie gestalte ich die Stücke von Gorki?“)
- Licha•Xiekena** (Richard Schechner): „‘Huanjing xiju’ dui zhongguo youyong ma?“ In: *Zhongguo xiju*. 1987/ 2 理查•谢克纳: „环境戏剧‘对中国戏剧有用吗?“ In: 戏剧艺术. 1987年第二期. („Ist das ‚Umfeldtheater‘ in China von Nutzen?“ In: *Chinesisches Theater*.)
- Li**, Lei: „Zhongguo wa shiyan jutuan.“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989; 李雷: „中国蛙实验剧团“ („Das chinesische Frosch-Experimentiertheater.“ In: *Chinesisches Theaterjahrbuch 1989*)
- Li**, Tianji: „Chen Liting pingzhuan.“ in: *Zhongguo huaju yishujia zhuan*. Bd.6. Beijing 1989. 李天济: „陈鲤庭评传“ in: „中国话剧艺术家传“ 第六辑北京1986年. („Kommentar zu Chen Liting.“ in: Kommentare zu chinesischen Sprechtheaterkünstlern.)
- Liang**, Bingkun: „Lao Yuanzhang de fu xin“ in: ders.: *Beijing renyi de gushi*. Beijing 1992. 梁秉坤: „老院长的覆信“ in: 北京人艺的故事. 北京1992年 („Ein umwerfender Brief des alten Intendanten.“ in: *Geschichten des Volkskunsttheater Peking*.);
- Liesili**, Pu Wei: „Guanyu ‘daoyanxue’“ In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. 普•为•列斯里: „关于‘导演学’“ In: 戏剧学习. 1958第二期. (Lessli: „Über das ‚Regiestudium‘“);
- Liesili**, Pu Wei: „‘Puladong•Keliexiete’ pianduan jili” In: *Xiju Xuexi*. 1958/2. 普•为•列斯里: „‘普拉东•克利契特’片断记录“ In: 戏剧学习. 1958第二期.
- Lin**, Kehuan (Hg.): *Lin Zhaohua daoyan yishu*. Beijing 1992. 林克欢(编): „林兆华导演艺术“北京1992年. (Die Regiekunst Lin Zhaohuas)

- Lin, Lin:** „Wei shenchen de ‚niao-yu-qiren““ In: *Shanghai Xiju*. 1998/3. 林林: „伪深沉的‘鸟人•鱼人•棋人‘“ In: 上海戏剧. 1998年第三期. („Vorgetäuschte Tiefe von ‘Vogel-Fisch-Schach-Mensch‘“ In: *Theater in Shanghai*).
- Lin, Wei:** „Guanyu huaju'yingxiong lieche'de juzuo jingyan jieshao“ In: *Xiju Xuexi*. 1960/9. 林韦: „关于话剧‘英雄列车‘的剧作经验介绍“ In: 戏剧学习. 1960年第9期. („Theaterarbeitserfahrungen zum Sprechtheaterstück ‚Die Eisenbahn der Helden‘“ In: *Theaterstudien*.)
- Lin, Yinyu** (Hg.): *Xu Xiaozhong daoyan yishu yanjiu*. Beijing 1991. 林荫宇: „徐晓钟导演艺术研究“北京1991年 (*Forschungen zu Xu Xiaozhongs Regiekunst*)
- Liu, Binghuan:** „Zhongyang shiyan huaju yuan“ In: *Zhongguo xiju nianjian 1984*. Beijing 1984. 刘炳寰: „中央实验话剧院“ In: 中国戏剧年鉴1984. 北京1984年. („Das Zentrale Experimentiertheater“ In: *Chinesisches Theaterjahrbuch 1984*.)
- Liu, Dalin:** *Zhongguo gudai xing wenhua*. Ningxia 1993. 刘达临: „中国古代性文化“ 宁夏 1993年 (*Die Sexualkultur im alten China*)
- Liu, Hengji:** „Shoudu shiyan jingjutuan chengli qian hou.“, 刘衡玑: „首都实验京剧团成立 前后“ (*Das experimentelle Pekingoper-Theater der Hauptstadt vor und nach seiner Gründung*) In: Beijing shi zhengxie wenshi ziliao weiyuanhui (Hg.): *Beijing de liming*. Beijing 1988. 北京市政协文史资料委员会 (编): 北京的黎明. 北京1988年. (In: Politisches Konsultativ-komitee für historische Materialien der Stadt Peking (Hg.): *Morgendämmerung in Peking*)
- Liu, Ji/ Jiang, Shangli:** *Zhongguo mu'ou yishu*, Beijing 1993. 刘霁/姜尚礼: „中国木偶艺术“北京1993年 (*Chinesische Puppenkunst*)
- Liu, Xiangying** *Minjian jieri*. Anyang 1997, 刘乡英: „民间节日“安阳市1997年 (*Volksfeste*)
- Liu, Yonglai:** „Guanyu shanghai xiaojuchang xiju yundong de sikao.“ In: *Xiju yishu*. 1998/1. 刘永来: „关于上海小剧场戏剧运动的思考“ In: 戏剧艺术. 1998年第一期 („Gedanken zur Shanghaier Bewegung des Kleinen Theaters.“ In: *Theaterkunst*. 1998/1)
- Meng, Jinghui:** *Shiyan xiju he women de xuanze*. Beijing 1993. (Manuskript). 孟京辉: 实验 戏剧和我们的选择. 北京1993年. (*Experimentelles Theater und unsere Entscheidung*.)
- Meng, Jinghui:** „Shiyan xiju ‚dengdai geduo‘ zai bolin – deguo bolin yanchu guan ju ji“ In: *Juben*. 1993/8. 孟京辉: „实验戏剧‘等待哥多‘在柏林–德国柏林演出观剧记“ In: 剧本. 1993 年第八期. („Das experimentelle Theater ‚Warten auf Godot‘ in Berlin. – Aufzeichnungen zu den Aufführungen in Deutschland, Berlin“ in: *Theaterstücke*.)
- Mile, Haina:** „Renwu.“ in: *Xiju yishu* 1998/5. 海纳·米勒: „任务“ In: 戏剧艺术. 1998年第五 期. (Müller, Heiner: „Der Auftrag.“ In: *Theaterkunst*)
- Ouyang, Yuqian:** „Sulian xiju zhuanjia Pu•Wei•Liesili tongzhi dui zhongguo xiju yundong de juda gongxian“ In: *Xijubao* 1956/2. 欧阳予倩: „苏联戏剧专家普•为•列斯里同志对中国戏剧运动的巨大贡献“ In: 戏剧报. 1956年第二期. („Der ungeheuer große Beitrag des sowjetischen Theaterspezialisten, Genossen Pu Wei Liesili, zur Theaterbewegung Chinas.“ In: *Theaterzeitschrift*.)
- Qihefu** (Tschechow): *Yingtaoyuan. si mu xiju*. (Zhongyang xiju xue-yuan fanyin) Beijing 1994. 契诃夫: „樱桃园. 四幕喜剧“(中央戏剧学院翻印) 北京 1994年. (*Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Nachdruck der Zentralen Theaterhochschule Peking*)
- Shen, Jiming:** „Fangxia ni de bianzi‘he baigong“. In: *Zhandi*. 1980/6. 沈及明: „放下你 的鞭子‘和 白宫“ in: 战地. 1980年第六期 („Leg deine Peitsche nieder“ und das Weiße Haus. In: *Schlachtfeld*.)
- Shen, Jialu:** „Lao chaguan.“ In: *Shanghai Xiju*. (Zusatzheftchen) 1998/5. 沈嘉禄: „老茶馆“, in: „上海 戏剧“ („Alte Teehäuser.“ In: *Theater in Shanghai*.)
- Shen, Lin:** „Shenme shi shiyan xiju?“ In: *Juben*. 1996/6. S.27 沈林: „什么是实验戏剧“ In: „剧本“ 1996年第六期 (*Was ist experimentelles Theater? In: Theaterstücke*.)
- Shi, Weijian:** „Sheyuan ai kan ‚Sangyang hepan xishi duo““ In: *Xiju bao*. 1959/1. 石维坚: „社员爱看 ‘桑洋河畔喜事多‘“ In: 戏剧报. 1959年第一期. („Die Genossenschaftler schauten dem Stück ‚Fröhliche Geschichten von den Ufern des Sangyang-Flusses‘ gern zu“ In: *Zeitschrift für Theater*)
- Shoudu** bowuguan (Hg.): *Ji nian Li Dazhao*. Beijing 1985. 首都博物馆 (编): „纪年李大钊.“ 北京 1985年. (*Hauptstadtmuseum (Hg.) Im Gedenken an Li Dazhao*)

- Shu, Qiang:** *Shu Qiang xiju lunwen ji*. Beijing 1982. 舒强: 舒强戏剧论文集. 北京1982年. (Shu Qiang's gesammelte Aufsätze zum Theater.) sowie: Shu, Qiang: *Bashe*. Beijing 1993. 舒强: 跋涉. 北京1993年. (Eine beschwerliche Reise. [Erinnerungen])
- Song, Yan:** „Shi xi Jin Shan suzao de wanniya xingxiang de yishu tese.“ In: *Xiju luncong*. 1983/2. 宋严: „试析金山塑造的万尼亚形象的艺术特色“. In: 戏剧论丛. 1983年第二辑. („Versuch, die künstlerischen Besonderheiten bei Jin Shans Rollengestaltung des Wanja zu analysieren.“ In: *Sammlung von Theaterdebatten*.)
- Sun, Qingsheng:** *Zhongguo xiandai xiju sichao shi*, Beijing 1994. 孙庆升: „中国现代戏剧思潮 史“ (Geschichte der geistigen Strömungen des modernen chinesischen Theaters)
- Sun, Ruofeng/ Chuan, Feng:** „Zhong zai „shiyān“ yi zai fanrong.“ In: *Zhongguo wenhua bao*. 27.11.1994. 孙若风/传烽: „重在‘实验’益在繁荣“ In: 中国文化. 1994年11月27日. („Der experimentelle Schwerpunkt [des Theaters] nutzt seinem Gedeihen“ In: *Chinesische Kulturzeitung*.)
- Sun, Weishi:** „Gangtie shi zenmeyang lian cheng de“. In: *Renmin xiju*. 1951. 3.Bd. Heft 3. 孙维世: „钢铁怎么样练成的“. In: 人民戏剧. 1951年第三卷第二期. („Wie der Stahl gehärtet wurde“ In: *Volksheater*.)
- Tan, Peisheng (Hg.):** *Zhongguo xiandai xiju xueyuan - The Central Academy of Drama*. Beijing 1994. 谭霈生 (主编): 中央戏剧学院 - The Central Academy of Drama 北京1994年
- Tan, Peisheng/ Lu, Haibo (Hg.):** *Huaju yishu gailun*. Beijing 1986. 谭霈生/路海波(主编): „话剧艺术概论“北京 1986年 (Einführung in die Kunst des Sprechtheaters)
- Tang, Caoyuan/ Tao Xiong (Hg.):** *Zhongguo xiqu quyi cidian*. Shanghai 1985. 汤草元, 陶雄 (主编): „中国戏曲曲艺词 典“ 上海1985年.
- Tang, Wenbiao:** *Zhongguo gudai xiju shi*. Beijing 1986. 唐文标: „中国古代戏剧史“ (Geschichte des klassischen Theaters in China)
- Tian, Benxiang (Hg.):** *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi*, Beijing 1993. 田本相: „中国现代比较戏剧史“ (Komparatistische Theatergeschichte des modernen Theaters in China)
- Tian, Han:** „Zhongguo huaju yishu fazhan de jinglu he zhanwang.“ in: Tian, Han/ Ouyang, Yuqian/ Xia, Yan/ Yang, Hansheng: *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji*. Bd.1 Beijing 1985. 田汉: „中国话剧艺术 发展的径路和展望“ in: 田汉, 欧阳予倩, 夏衍, 阳翰笙: „中国话剧运动五十年史料集“北京1989年第一辑 („Werdegang und Perspektiven der chinesischen Sprechtheaterkunst“ in: *Historische Materialien aus 50 Jahren chinesischer Sprechtheatergeschichte*.)
- Tong, Daoming:** „Juedui xinhao‘ he ‚Yeren‘ zhi jian“ in: Xu, Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*. Beijing 1989. 童道明: „绝对信号‘和‘野人‘之间“ in: 许国荣: „高行健戏剧研究“ 北京1992年. („Zwischen ‚Warnsignal‘ und ‚Wildmensch‘“ in: *Forschungen zu Gao Xingjians Theater*)
- „**Tonggan** gongku‘ paiyan zhaji - zhongguo xiju xueyuan shiyan huaju yuan yanchu.“ In: *Xiju xuexi*. 1958/1. „同甘共苦‘排演札记 - 中央戏剧学院实验话剧演出“ In: 戏剧学习. 1958年 第一期. („Probennotizen zu ‘Durch dick und dünn‘ - einer Aufführung des Experimentiertheaters der Zentralen Theaterhochschule“ In: *Theaterstudien*)
- Wang, Lixing (Hg.):** *Beijing lao tianqiao*. Beijing 1993. 王立行: „北京老天桥“ 北京1993年. (Das alte Stadtviertel Qiantiao von Peking)
- Wang, Hongyuan:** *Hanzi ziyuan renmen - The origins of Chinese characters*. Beijing 1993. 王宏原: 汉字字源人们 - *The origins of Chinese characters*. 北京1993年.
- Wang, Songsheng:** „Jianguo chuqi beijingshi de wenhua yishu gongzuo“, 王松声: „建国初期北京市的文化艺术 工作“ („Kunst- und Kulturarbeit der Stadt Peking in der Anfangsphase des Landesaufbaus“) Beijing shi zhengxie wenshi ziliao weiyuanhui (Hg.): *Beijing de liming*. Beijing 1988. 北京市政协文史资料委员会 (编): 北京的黎明. 北京1988年. (In: Politisches Konsultativkomitee für historische Materialien der Stadt Peking (Hg.): *Morgendämmerung in Peking*)
- Wang, Weimin (Hg.):** *Zhongguo zaoqi huaju xuan*. Beijing 1989. 王卫民: „中国早期话剧选“ 北京1989年 (Sammlung früher chinesischer Stücke des Sprechtheaters)
- Wang, Zheng:** „San chun hui ying cun cao xin - Zhou Enlai yu Jin Shan, Sun Weishi“ In: Zhang, Ying (Hg.): *Zhou Enlai yu wenhua mingren*. Jiangsu jiaoyu bangongshe 1998. 王正: „三春晖映寸草心 - 周恩来与金山, 孙维世“ In: 张颖 (主编): 周恩来与文化名人. 江苏教育出版社1998年. („Drei Frühlingssonnen, die kurz im Gras widerschielen. Zhou Enlai und Jin Shan, Sun Weishi“ In: *Berühmte Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und Zhou Enlai*.)

- Wang, Zhengchun/ Xian, Jihua** (Hg.): *Zhongyang shiyan huaju yuan jian yuan sishi zhou nian jinian ce 1956-1996*. - *China National Experimental Theater 1956-1996*. Beijing 1996. 王正春/ 洗济华 (主编): 中央实验话剧院建四十周年纪念册. 北京1996年. (40 Jahre Zentrales Experimentiertheater.)
- Wu, Ji/ Dai, Yan**: „Qianwei - yi chang youxi - yi chang meng“ In: *Shanghai Xiju*. 10/1998. 吴际 / 戴妍: „前卫 · 一场游戏一场梦“ In: 上海戏剧 1998年第十期 („Avantgarde – Ein Spiel. Ein Traum.“ In: *Theater in Shanghai*)
- Xin han de cidian** - *Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch*. Beijing 1988. 新汉德的词典 - Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch. 北京1988年
- Xu, Xiaozhong**: „Zai jianrong yu jiehe zhong shanbian - huaju ‚Sangshuping jishi‘ shiyan baogao“ in: *Zhongguo xiju nianjian 1989*. Beijing 1989. 徐晓钟: „在兼容与结合中嬗变—话剧‘桑树坪记事’实验报告“ in: 中国戏剧年鉴. 北京1989年 („Transmutation durch Kompatibilität und Kombination. - Bericht zum Experiment des Sprechtheaters ‚Die Chronik des Maulbeerbaumdorfes‘“ In: *Jahrbuch des chinesischen Theaters 1989*.)
- Yang, Fan/ Lin, Xiao**: *Zhongguo minjian she jiaotong yong quan shu*. Guangxi/ Nanning 1990. 杨帆/林啸: „中国民间社交通用全书“ 广西南宁1990年 (Kompendium zur Kommunikation in der chinesischen Gesellschaft)
- Youniesiku, Youjin**: „Tutou genü“ Gao Xingjian fanyi. In: *Huangdanpai xiju xuan*. Beijing 1983. 尤金·尤涅斯库: „秃头歌女“ 高行健 翻译 in: 荒诞派戏剧选. 北京1983年. (Eugene Ionescu: „Kahle Sängerin“ übersetzt von Gao Xingjian. In: *Auswahl absurder Theaterstücke*.)
- Yu, Handong**: *Zhongguo xiqu biao yan yishu cidian*. Wuhan 1994. 余汉东: „中国戏曲表演艺术辞典“ 武汉1994年 (Lexikon der Darstellungskunst im traditionellen Musikschauspiel)
- Yu, Lingxu** (Hg.): „Leg deine Peitsche nieder“ in: *Zhongguo xin wenxue daxi 1927-1937 (16) xijuji er*. S.331-341 Shanghai 1985 于伶序 (编): „放下你的鞭子“ in: „中国新文学大系1927-1937“ 第十六卷 · 戏剧集二. 上海1985年 („Kompendium neuer chinesischer Literatur 1927-1937“ Bd.16, Theater Teil II)
- Yu, Si/ Gao, Yang**: „Jianren jian zhi - shenme shi xiao juchang xiju?“ In: *Zhongguo Xiju*. 1994/1. 宇思/高扬: „见仁见智—什么是小剧场戏“ In: 中国戏剧. 1994年第一期. („Streit-fragen - Was ist das Kleine Theater?“ In: *Theater Chinas*. 1994/ Heft1)
- Yue, Ye**: „Tongan gongku“ In: *Juben*. 1956/10. 岳野: „同甘共苦“ In: 剧本. 1956年第十期 („Durch dick und Dünn“ in: *Theaterstücke*.)
- Zeng, Lihui**: „Jin Shan wei wo shiyi. - Guanyu ‚Fang xia ni de bianzi‘“ in: *Yicong*. 6/1982 曾立惠: „金山为我释疑“ in: 艺丛. 1982年第6号 (Jin Shan räumt meine Zweifel aus dem Weg. - Über ‚Leg deine Peitsche nieder‘ in: *Essays zur Kunst*)
- Zeng, Xiaojun/ Ai, Weiwei/ Xu Bing**: *Zhongguo*. Beijing. Hongkong 1994/1. 曾小俊/ 艾未未/ 徐冰: 中国. 北京. 香港1994年第一期 (China. Peking.)
- Zhang, Geng/ Guo, Hancheng**: *Zhongguo xiqu tongshi*. Beijing 1992. 张庚; 郭汉城: „中国戏曲通史“ 北京1992年 (Allgemeine Geschichte des chinesischen Musiktheaters)
- Zhang, Min**: „Zhang Min Nianpu.“ in: *Zhang Min xiju xuan*. Beijing 1987. 章民: „章民年谱.“ in: „章民戏剧选“北京1987年 (Zhang Mins Biographie in Daten. in: *Ausgewählte Schriften zum Theater*.)
- Zhang, Min**: *Zhang Min xiju xuan*, Beijing 1987. 章民: „章民戏剧选“ (Zhang Min - Ausgewählte Schriften zum Theater)
- Zhang, Xianghua**: *Tian Han nianpu*. Beijing 1992. 张向华: „田汉年谱“ 北京1992年 (Tian Hans Biographie in Daten.)
- Zhao, Mingyi**: „Huiyi zuoyi xijujia lianmeng.“ in: *Xin wenxue shiliao*. 1979/ Heft 2. 赵铭彝: „回忆左翼戏剧家联盟“ in: 新文学史料. 1979年2期 („Erinnerungen an die Liga Linker Theaterkünstler.“ in: Historische Materialien zur Neuen Literatur.)
- Zheng, Lifeng/ Wang, Nan** (Hg.) *Zhongyang shiyan huaju yuan 1956-1986*. Beijing 1986. 郑利锋/王南 (主编): 中央实验话剧院1956-1986. 北京1986年. (Das Zentrale Experimentiertheater für Sprechtheater 1956-1986)
- Zhongguo dabaik quanshu. Xiqu**. Beijing, Shanghai 1983 ”中国大百科全书. 戏曲.“ 上海 北京1983年 (Enzyklopädie Chinas. Traditionelles Kleinkunsttheater.)
- Zhongguo dabaik quanshu. Xiju**. Beijing, Shanghai 1989 ”中国大百科全书. 戏剧“ 北京上海 1989年 (Enzyklopädie Chinas. Theater.)



**Zhongyang** xiju xueyuan xiao you lu 1950-1995. Beijing 1995 中央戏剧院校友录. 北京 1995年. (Chronik der ehemaligen Mitglieder/Absolventen der Zentralen Theaterhochschule 1950-1995.) Broschüre der Theaterhochschule anlässlich des 45.Jahrestages.

**Zhongguo** xiqu quyī cidian. hrg. von Zhongguo xijujia xiehui Shanghai fenhui Shanghai yishu yanjiu suo.Shanghai 1981. "中国戏曲曲艺词典." 中国戏剧家协会上海分会上海艺术研究所 (编) 上海 1981年. (Lexikon des chinesischen Musikschauspiels und der Kleinkunstformen. hrg. vom Verband der Theaterschaffenden Chinas, Teilverband Shanghai, Shanghaier Kunstforschungsabteilung)

**Zhongyang** Xiju xueyuan (Zentrale Theaterhochschule) [Hg.]: *Daoyanxue yinlun. Sulian xijuzhuanjia Ge. Ni. Guliyefu jiang shou.* Beijing 1956 中央戏剧学院: "导演学引论. 苏联 戏剧专家格. 尼. 古里也夫讲 授" 北京 1956年 (Diskussion zur Regielehre. Vorträge des sowjetischen Theaterkünstlers G.N. Gulijev)

**Zhou**, Xibao: *Zhongguo gudai fushi shi.* Beijing 1991. 周锡保: "中国古代服装史" 北京 1991年 (Bekleidungsgeschichte des alten China)

**Zi**, Min: „Xuanhua yu saodong - tantan wa shiyan jutuan.“ In: *Zhongguo xiju.* 1988. 子敏: „喧哗与骚动 - 谈谈蛙实验剧团“ in: 中国戏剧. 1988年 („Lärm und Aufruhr - Über das Frosch-Experimentiertheater“ In: *Theater Chinas*, 1988)

**Zuo**, Lai/ Liang, Huaqin: „Sun Weishi zhuanlüe.“ In: *Zhongguo huaju yishujia zhuan.* Bd.3. Beijing 1986. 左莱/ 梁化群: „孙维世传略“ In: 中国话剧艺术家传. 第三辑北京1986年. („Kurzbiographie Sun Weishis“ In: *Kommentare zur Künstlern des chinesischen Sprech-theaters.*)

## Abbildungsnachweis

Abb.1-4; 6-8; 10; 15-17; 19-22; 25-29; 31; 34-35; 41; 47-58; 63; 70; 73 © Antje Budde

Abb.5; 11; 36, 65 (links) vgl.: die Broschüre von Tan, Peisheng (Hg.): *Zhongyang xiju xueyuan - The Central Academy of Drama.* Beijing 1994. 谭霏生 (主编): 中央戏剧学院 - The Central Academy of Drama 北京1994年 ©Zentrale Theaterhochschule Peking

Abb.9; 23-24; 30 mit freundlicher Genehmigung des Zentralen Experimentiertheaters Peking

Abb.12-14 mit freundlicher Genehmigung von Xu Xiang und der Zentrale Theaterhochschule Peking ©

Abb.18 mit freundlicher Genehmigung von William Strauch ©

Abb.32, 43; vgl.: Wang, Hongyuan: *Hanzi ziyuan renmen - The origins of Chinese characters.* Beijing 1993. 王宏原: 汉字字源人们 - *The origins of Chinese characters.* 北京1993年, S.181; 172

Abb.33 Liu, Ji/ Jiang, Shangli: *Zhongguo mu'ou yishu,* Beijing 1993. 刘霁/姜尚礼: „中国木偶艺术“ 北京1993年 (Chinesische Puppenkunst). S.172

Abb.37, 62, 64; 71; 74

Abb.38; 42, 44-45, 72 vgl.: Li, Leyi: *Entwicklung der chinesischen Schrift am Beispiel von 500 Schriftzeichen.* Beijing 1993. S.350, 357, 354, 365

Abb.39 vgl.: **Zhongguo** xiqu quyī cidian. hrg. von Zhongguo xijujia xiehui Shanghai fenhui Shanghai yishu yanjiu suo.Shanghai 1981. S.6 "中国戏曲曲艺词典." 中国戏剧家协会上海分会上海艺术研究所 (编) 上海1981年. (Lexikon des chinesischen Musikschauspiels und der Kleinkunstformen. hrg. vom Verband der Theaterschaffenden Chinas, Teilverband Shanghai, Shanghaier Kunstforschungsabteilung)

Abb.40 vgl.: Sun, Jie (Hg.): *Peking Opera Painted Faces. With notes on 200 Operas.* Beijing 1994. S.81

Abb.46 vgl.: **Zhongguo** dabaike quan shu. Xiju., Beijing, Shanghai 1989 "中国大百科全书戏剧" 北京上海1989年 (Enzyklopädie Chinas. Theater.) S.371

Abb.59 mit freundlicher Genehmigung von Iris Manca ©

Abb.60 mit freundlicher Genehmigung von Mou Sen ©

Abb.61 vgl.: Programmheft "Things related to Aids" 1994 © Theatergarage (xiju chejian)/ Mou Sen

Abb.65 (links), 68 vgl.: Programmheft "Die Katze, die ein Mensch sein wollte" (biancheng ren de mao) Zentrale Theaterhochschule Peking ©

Abb.66 vgl.: Zhang Zudao (Foto) in: *Zhongguo xiju nianjian 1983*. Beijing 1983. S.214. 张祖道 (摄) in: 中国戏剧年鉴1983年. 北京1983年. (Jahrbuch des chinesischen Theaters 1983)

Abb.67; 69 vgl.: Programmheft "Unterwegs" (zai lu shang) Peking III Theater (Beijing III jutuan) ©

### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und dabei keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.